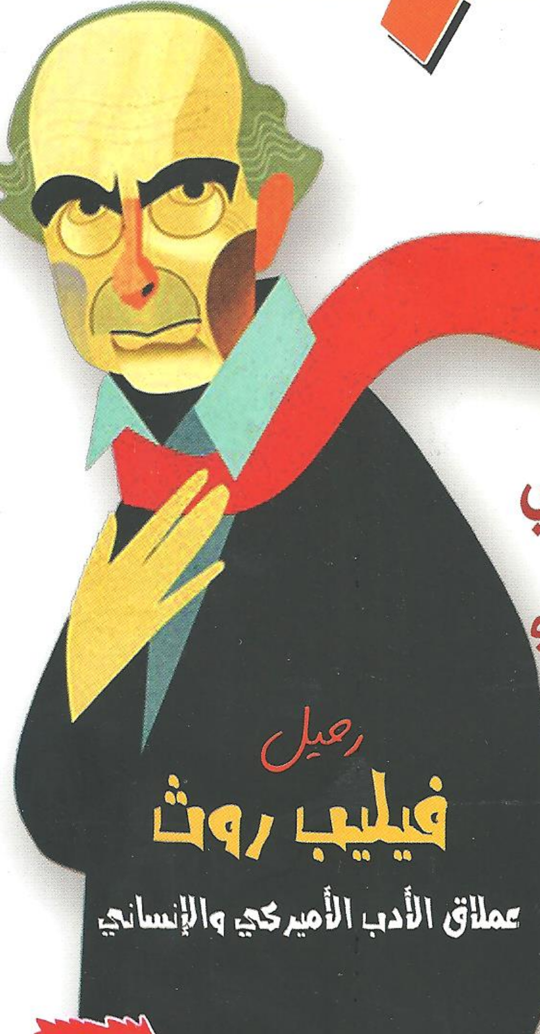
الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية



الأدب الزنجي الأميركي

نظرة على تاريخ الأدب الياباني

اليهودي عند شكسبير ومارلو

رحيل

فيليب روث

عملاق الأدب الأميركي والإنساني

شعراء عرب ـ أميركيون (2)

من أجل وضع سيميولوجي للشخصيَّة

العدد
174
ربيع
2018

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 174 ربيع 2018 السنة الثانية والأربعون

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

شروط النشر في المجلة

ـ أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.

ـ أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي ترجمت عنه.

ـ أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.

ـ أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.

ـ أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.

ـ أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.

لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ المزة أوتوستراد ـ مقابل قصر العدل

ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241

http://www.awu.sy

E-Mail: awuworldliterature@gmail.com

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي:	
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	400 ل.س
الأفراد داخل سورية	600 ل.س
المؤسسات داخل سورية	2700 ل.س
الأفراد في الوطن العربي	3000 ل.س أو 200 دولار
المؤسسات في الوطن العربي	10000 ل.س أو 250 دولار
الأفراد خارج الوطن العربي	10000 ل.س أو 300 دولار
المؤسسات خارج الوطن العربي	15000 ل.س أو 350 دولار

الفهرس

رئيـس التحريـر
بديـع صقـور

كيف أنتم يا شغاف الروح





"في التاسع من أيار، عام 1945 كان يوم النصر على الفاشية... في التاسع من أيار من كل عام، توضع أكاليل الزهور على النصبِ التذكاري لأبطال الحرب الوطنية العظمى في روسيا، وعموم الجمهوريات السوفياتية السابقة... ووفقاً للأرقام الرسمية، كان الجيش الأحمر يخسر يومياً خمسة عشر ألف جندي وضابط، حتى تحقق النصر على الفاشية".

***

كيف أنتم يا شغاف الروح

وتكللت جباههم بأكاليل الغار.. علتْ وجوههم الابتسامات والذكريات.. يقول "حمزاتوف" إنهم الطيور التي تحلق في سمائنا إلى اليوم..

كم من الطيور نحتاج لتحلق في سماء وطننا، كي نحررها من دنس الإرهاب؟! ماذا يعني أن يكون الوطن مستلباً؟!

عودي يا طيور الوطن وحلقي في سمائنا، كي يظل الصباح مشرقاً وجميلاً.

***

أول أغنية في التاريخ، عمرها 5000 عام، عُثر عليها محفوظة في أهوار سومر في ناصرية العراق، تقول الأغنية:

وسيم أنت، جميلٌ، حلوٌ كالعسل

أيها العريس..

حبيب أنت في قلبي

روحك، أنا أدري كيف أُبهج

تعال إلى بيتنا

أمي ستقدم لك الطيبات

وأبي سيتبسم في حضورك..

أيها العريس..

تعال إلى بيتنا

اغفُ في بيتنا حتى الفجر.

بعد خمسة آلاف من الآن، ماذا سنخلّفُ للقادمين؟

ماذا سيكتشفون بين أحضان التراب؟ مقابر جماعية؟ سكاكين؟ سواطير؟ شظايا صواريخ وقنابل؟ عظام أشبه بالتراب؟

ليتنا أبقينا باقة من الأغاني لأبناء خمسة الآلاف عام الذين سيقطنون ربوعنا، ليغنوها مع طيور غد لخمسة آلاف سنة القادمة!.

***

"جو أودونيل" مصور أمريكي، التقط صوراً لمدينة "هيروشيما" و"ناغازاكي" بعد قصفهما بقنبلتين ذريتين، ومن بين تلك الصور، صورة طفل يحمل على ظهره جثة شقيقه الأصغر متوجهاً بها إلى المدفن..

في أي مدفن دفنت جثة شقيقك؟ وهل وصلت قبل أن يعاجلك الموت؟ من بقي ليدفنكما، أنت، وشقيقك؟

آه! لو رجعت من موتك يا "جو أودونيل" وجئت بلادنا، حاملاً "كاميراتك"، كم من آلاف الصور كنت ستلتقط للذين بلا رؤوس، ولمن حشيت خوذهم بالمتفجرات، وفجرت عن بعد.. لمن حرقت أجسادهم داخل أقفاص حديدية، ولمن رمى القتلة جثتهم إلى مجاري الأنهار والكهوف..

آه! يا "جو أودونيل" كم كنت محظوظاً، أنك رحلت عن عمر ناهز الخامسة والثمانين، يوم الجمعة 2007/8/10/ قبل أن تصل الوحوش إلى بلادنا التي كانت عامرة بالحبِّ والشمس! والتي غدتْ عامرة بالموت، وبالكثير ممن يحملون جثامين أبنائهم وأهلهم الطيبين، أو من يبحثون عنها في مدافن محتْ معالمها مجنزرات الحروب..

***

"لقد تعلمتُ منكم الكثير أيها البشر.. تعلمتُ أن الجميع يريد العيش في قمة الجبل، غير مدركين أنَّ سرَّ السعادة تكمن في تسلقه.. تعلمتُ أنَّ الإنسان يحق له أن ينظر من فوق إلى الآخر، فقط حين يحب أن يساعده على الوقوف" غابرييل غارسيا ماركيز.

نحن لا نريد أن نبرح القمة.. نحلم دائماً بالبقاء هناك فوق القمم.. لا نريد أن نتعب أقدامنا بتسلق الجبال.. نتدافع بالجلوس على القمة.. نستلقي على ظهورنا ، ونتطلع إلى النجوم.. نحلم أن تسقط بين أحضاننا ، وننظر إلى الآخرين من فوق، لكن، أبداً لا نمدُّ أيدينا لمساعدة من يودون الوقوف.

***

"إن بلاهة الأمريكيين، هي أن في اعتقادهم، أن المنطقة العربية لا تزال تمتطي ظهر ناقة" "ديفيد هيرست".

ومع كلِّ هذه البلاهة، ما زالوا يقنعوننا بأن ظهر الناقة خير لنا من كلِّ الظهور..

السادة البلهاء يمتطون ظهور سادة النوق، السادرين في نوم عميق، فوق مطايا نوقهم، قريباً من خيام الوهم والخديعة.

***

"فناء النسيان"

"إذا كان لكل الأشياء حدٌّ وقياس ونهاية، من بعدها فناء، فنسيان.. من ذا الذي سيخبرنا، من في هذه الدور ودعنا من دون أن نعي" الكاتب الأرجنتيني "خورخي بورخس".

إذا أُجبرت على المضي ذات صباح، تملّى وجوههم قبل أن تغادر الدار، لأن قديساً لك هنا، أحدٌ ما: من هم الذين ودعتهم؟ قد لا تتذكر أحداً منهم! حينها، لا تحزن، إنه "فناء النسيان".

***

"صلاة":

أصلي، لأجل الشعر وخلوده، فالقصيدة علّمت الإنسان أن يكون إنساناً".

الشاعر "خوشيه ماريا إيغار".

سأصلي معك لأجل أن يحبوا الشعر والموسيقا من لحظة المناغاة إلى وقت الرحيل.. سأصلي لأجلهم، كي يحفظوا قصائد الحبِّ على مقاعد الدرس، ليغنوها وهم خارجون إلى شوارع الحياة.

***

"كفر الحمام"

"اغتيال الطفولة جرح لا يندمل.. حليب أمي كان "كفر الحمام" وحده حنين الطفولة في المنافي، ومذاق الحليب الأول.

ـ كيف أنتم يا شغاف الروح؟" الأديب الكبير "حيدر حيدر".

الجراح عميقة، وحنين الأمهات غيبهم في المنافي.. حليب الطفولة الذي سفحوه فوق رمال الموت، كيف سنلّمهُ؟

لن يسمعوا صوتنا بعد الآن:

ـ كيف أنتم يا شغاف الروح؟

ستبقى "شموس الغجر" الغاربة محنتنا التي ورثناها نحن الأبرياء، منها صراع سقيفة بني ساعدة.

***

"سافر ولا تُخبر أحداً.. عش قصة حبٍّ صادقة ولا تُخبر أحداً.. عش سعيداً ولا تخبر أحداً".

"جبران خليل جبران".

السفن.. القطارات.. الطائرات.. الدروب.. هل هي من تفشي أسرارك؟

آذان القمر المشنفة.. عيون الشجر والحقول، هي من تروي أسرار عشقك؟

لن تحتاج إلى من يخبر الناس عن سعادتك.. وجهك هو الذي سيخبر الآخرين أنك لم تعش لحظة سعادة واحدة، طوال عمرك..

هم، "الناس من يفسدون الأشياء الجميلة"؟.

***

"عندما ولدت أنت، كانت السماء تمطر..

عندما كانت السماء تمطر

في الحقيقة لم يكن ذلك مطراً

عندما ولدت أنت كانت السماء تبكي

كانت السماء تبكي

لأنها فقدت أحد ملائكتها الطيبين...

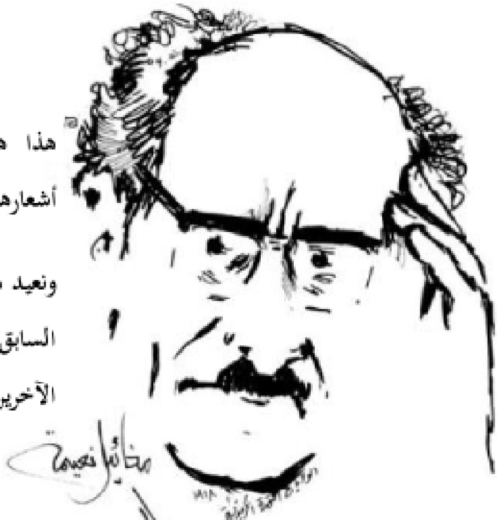
عندما ولدت أنا، لم تكن السماء تمطر

عندما أمطرت السماء لفتني أمي بزنار من مطر".

ترجمة: أحمد م. أحمد

شعراء عرب أميركيون

(2 من 2)



هذا هو الجزء الثاني من الدراسة التي أعدها وترجم أشعارها المترجم والكاتب أحمد م. أحمد.

ونعيد هنا المقدمة/المدخل التي كنّا قد نشرناها في العدد السابق، ثم نستكمل التعريف بالشعراء العرب ـ الأميركيين الآخرين الذين اختارهم المترجم/الباحث في بحثه هذا.

***

---

* مترجم من سورية

مقدمة

يكاد قرن وربع قرن يمرّ على هجرة جبران خليل جبران إلى الولايات المتحدة (1895)، ثم تأسيسه الرابطة القلمية في سنة 1920.

ربما كانت الرابطة القلمية في نيويورك أول تجمّع معروف لدينا ضمّ أدباء عرباً في القارة الأميركية الشمالية. ضمتْ الرابطة بالإضافة إلى جبران، كلاً من ميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعبد المسيح حداد وندرة حداد وليث سعيد اغريّب وأمين مشرق.

وقد تأثر شعراء الرابطة ومعظم شعراء المهجر الأميركي "*بالرومنطيقية الغربية والمثالية الأميركية، كما في نماذج إمرسون وثورو ولونغفيلو وويتمان، لكنّ الملامح الرومنسية في الشعر المهجري مردّها الغربة والوحدة في المهجر والحنين والشوق إلى الوطن، وامتاز شعرُ المهجر بتمجيد روحانية الشرق ومقت مادية الغرب*[1]..). وقد طغتْ هذه النزعة الرومانسية على معظم كتب جبران، بينما اهتمّ آخرون ضمن الرابطة بالمسائل الفلسفية والتأمل كما في الشعر العربي القديم الذي لم تنقطع علاقتهم به، وخير مثال الأثر الذي تركه هذا الشعر لدى إيليا أبي ماضي (1889 - 1957) في قصيدة (الطلاسم). وأيضاً ترجمة أمين الريحاني (1876 - 1940) لـ رباعيات ولزوميات أبي العلاء سنة 1918.

كانت الرابطة القلمية أول مدرسة أدبية متكاملة في الأدب العربي الحديث خارج العالم العربي، التي أصبح ميخائيل نعيمة (1889 - 1988) لسان حالها والمنظّر لها، إذ نشر كتابه (الغربال) في القاهرة سنة 1923، وهاجم فيه "*المحافظين والمتزمتين، وطالب بمقاييس جديدة للأدب، فتلاقت دعوته مع حملة جماعة الديوان في القاهرة التي طالبت بالانقلاب على صوَر الشعر القديمة والتحوّل إلى صوَر جديدة مستمدة من أنماط وافدة من الغرب عبر نفس رومانسي*[2].."

---

[1] محمود شريح، الشعر العربي الحديث- مقدمة تاريخية وفكرية.

[2] المصدر السابق.

لم ينتمِ كلّ الأدباء العرب الأميركيين إلى الرابطة القلمية. فأمين الريحاني ونعمة الله الحاج وعدنان كمال رضوان غرّدوا خارج السرب، لم يكن نتاجهم الأدبي يقلّ جودة عن أعضاء الرابطة.

ومع ازدياد الهجرة إلى أميركا، ازداد عدد الأدباء العرب في أوساط الجاليات العربية، وقد ترجمتُ لهم هنا بعض نتاجاتهم آخذاً بعين الاعتبار تغطية الفترة التي تلت الرابطة القلمية وحتى اليوم، وأيضاً اختلاف المنابت الجغرافية والثقافية العربية، وتباين المناخات الشعرية. ربما أغفلنا ترجمة *إيتيل عدنان* (لبنانية، ولدت في 1925) لأنها حظيت باهتمام كافٍ وترجمت أعمال كثيرة لها إلى العربية.

لنبدأ وفق تواريخ ميلاد الشعراء، بالشاعر ***جوزيف عوض*** (ولد 1929، لأب لبناني). ***جاك مارشال*** (1936، لأب عراقي وأم سورية). ***لورانس جوزيف*** (ولد في 1948 لوالدَين: سوري ولبنانية). ***نعومي شهاب ناي*** (ولدت 1952، فلسطينية). ***سام حمود*** (1958، لبناني). ***ليزا سهير مجج*** (1960، فلسطينية). ***ماريان حداد*** (1962، سورية). ***ابتسام بركات*** (1963، فلسطينية). ***خالد المطاوع*** (1964، ليبي). ***مهجة قحف*** (1967، سورية). ***هيدي هبرة*** (تعذّرَ الحصول على سنة ميلادها، لبنانية - مصرية). ***ناتالي حنظل*** (1969، فلسطينية). ***فادي جودة*** (1971، فلسطيني). ***سهير حماد*** (1973، أردنية ـ فلسطينية).

ما لحظتُه أن جيل المهجريين المؤسسين، جبران والرابطة القلمية، الذي يمكن أن يُطلق عليه صفة (مهجريّ)، لم يكونوا آباءً للجيل اللاحق الذي نتناول بعض شعرائه، وربما بسبب أفول الرومانتيكية، أو اندماج الجيل اللاحق في الثقافة الأميركية على حساب الذاكرة، بالإضافة إلى المتغيرات الجذرية المتلاحقة على الصعيد الداخلي في أميركا، الحرب العالمية الأولى، الكساد الكبير، الحرب العالمية الثانية، حرب فييتنام ثم دخول السوريالية والمدارس الفنية الجديدة، والتيارات الأدبية المتمردة مثل جيل البيْتْ وغيره، وتسارع حركة التطور على المستوى الكوني، أُلبستْ القصيدة المكتوبة بروح شرقية شكلاً

فنياً يقترب من الأشكال العامة للقصيدة الأميركية، إذْ نلمح لدى معظم الشعراء العرب الأميركيين أصداء لمدارس شعرية أو لشعراء أميركيين معاصرين لهم، وربما كان ذلك لصالح هذه القصيدة وليس ضدّها، وصولاً إلى آخر هذا الجيل، جيل ثورة الاتصالات، نعومي شهاب ناي وخالد المطاوع وناتالي حنظل ونهاية كلمة (مهجر) إلى الأبد، بل ربما تحولتْ إلى كلمة ساذجة يمكن أن تُركَن في أحد متاحف اللغة.

في (الموجة الجديدة) من شعراء أميركا العرب، بقي الهمّ العربي يسكن الشاعر العربي - الأميركي الحديث، الذي لا يزال يكتب عن اللغة العربية والقضايا العربية والذاكرة العربية. وبذلك فإن الأواصر الشرقية الحميمة لا تزال تربط أفراد العائلة الواحدة وتربطها بعائلات وشبه (مجتمع) عربي في أميركا بالقدر الذي تسمح به سرعة تلك البلاد ومساحتها. تقول نعومي شهاب ناي التي رأت "*تغيّراً هائلاً في العقود الأخيرة*" إن تلك العلاقات "*باتت ملحّة في وقت يتنامى حجم المجتمع - العربي الأميركي، ويصبح مرئياً وفعالاً أكثر من ذي قبل*". وتضيف: "*جزء من ذلك يرتبط بحقيقة اكتشاف أحدنا الآخرَ على امتداد البلاد. هناك إحساس أقوى بالعائلة لدى الكتاب العرب الأميركيين يفوق ما كان عليه في الوقت الذي أنهيتُ فيه دراستي الجامعية، مثلاً، فبذلك الحين لم أكن أعرف واحداً منهم.*[3]" وتقول سهير حماد عن تأثرها بالإرث الذي انتقل إليها من والديها: "*لا شك أن تجربة هجرة والديّ قد دخلت في صلب عملي، ولا يزال والداي يتحدثان العربية في البيت، وأكنّ حباً عميقاً للغة العربية، لموسيقاها، وللمعنى العميق فيها*." لم يزل سام حمود متمسكاً بارتباطه العقائدي الإسلامي. وليزا سهير مجج لا تغيب عن مستجدات الساحة العربية، وتنتقد "*.. مدمّري الفلوجة./ هادميّ بابل./ جهابذَة التعذيب في "أبو غريب"*" لكنها تردف: "*وجدوا [العرب] أنفسهم في سياق أميركي ضاغط في شراهته لامتصاص الآخر. فكان السؤال عن إمكانية الاستجابة لتلك الضغوط في حين أن صون*

[3] من لقاء مع الشاعرة عن الإنترنت.

الهوية العربية اكتسب أهمية كبيرة بالنسبة إلى مجموعات المهاجرين الأولى: النقاش في المجلات والصحف عن كيفية الحفاظ على هوية الأجيال التي ستولد في أميركا[4]". كما أن علاقة خالد المطاوع المباشرة بالثقافة العربية والتفاعل معها بل والترجمة منها وإليها، والذي منح قصيدة المطاوع، بالإضافة إلى تخصص الشاعر الأكاديمي، بُعداً وطعماً آخرين يتعديان أمريكيةَ القصيدة إلى خصوصية أصيلة تقترب من العالمية. ثم قصيدة ناتالي حنظل (مثلثة الثقافات/ قصيدة الشكل الأميركي، واللسان اللاتيني، والروح العربية.

بالمقابل، باستثناء علاقة (رجْع حنين) أكثر مما هي انتمائية مكتملة إلى الجذر، لا نلمح شيئاً (عربياً) في قصائد جوزيف عوض، الذي لو أُخفيَ اسمه، لشعر المرء بأنه يقرأ قصيدة أميركية. وكذلك جاك مارشال (باستثناء عنوانيّ كتابين له *ليالٍ عربية*، *ومن بغداد إلى بروكلن*) وبقايا حنين إلى العراق، فليس ثمة ما يشي بأصله العربي. وينطبق الأمر ذاته على لورانس جوزيف، ويصادف ذلك مع أسمائهم الثلاثة غير العربية.

معظم هؤلاء الشعراء أكاديميون مشهود لهم، فاعلون في الحياة العلمية والثقافية الأميركية، والكثير منهم نال اعتراف الجامعات والمؤسسات الشعرية الأميركية، بل رُشح بعضهم لجائزة بوليتزر - أرفع جائزة أدبية في الولايات المتحدة. وفي التقديم الوجيز الذي يسبق ترجمة قصائد كلّ من الشعراء ذكرٌ للجوائز التي نالها كلّ منهم، وبينها أرفع الجوائز التي تلي في أهميتها جائزة بوليتزر.

ليس من ثيمة بعينها تجمع هذه الباقة من الشعراء العرب الأميركيين، إلا من لفتات إلى قضايا العرب الراهنة التي يمكن أن نلمحها لدى شعراء أميركيين آخرين مثل أدريان ريتش ومارلين هاكر، مثلاً، حين كتبتا عن ممارسات جيش الاحتلال الإسرائيلي بحق الفلسطينيين، كذلك لم أجد منهم

---

[4] أيضا، من لقاء مع الشاعرة، عن الإنترنت.

من تجرأ على تعرية السياسة الأميركية في العمق، وبشكل فاعل، لدعمها العدوان الإسرائيلي المستمر ضد شعوب المنطقة، ولتدخلها في شؤون البلدان العربية وتدمير بناها التحتية، كما حدث للعراق، ويحدث لسوريا، وسيحدث أبداً لبقاع عربية ومشرقية أخرى.

يقول غريغوري أورفلي، الأميركي ذو الأصل اللبناني - السوري، المحرر المساعد في أنطولوجيا (ورق عنب: قرنٌ من الشعر العربي - الأميركي):

".الشعر العربي - الأميركي واقع راسخ اليوم. ووراء نموّه يكمن تاريخ لا ريب فيه. يأتي من الأجيال التي عاشت على تقاطع الطرق بين الشرق والغرب... والشعراء يعون أن الشعر واحد من أبسط الوسائل لقهر حواجز الدين والعرق والمنبت والجنس واللغة. الشعر العربي - الأميركي ثريّ وجيّاش للغاية. بليغ الحضور على تخوم الثقافتين العربية والأميركية[5]."

• ماريان حداد



وُلدت في سوريا. وتقيم الآن في سان أنطونيو، تكساس.

شاعرة ومؤلفة ومُحاضِرة ومدرِّسة الكتابة الإبداعية في جامعة نوتردام، وكاتبة زائرة ومستشارة في المخطوطات والنشر. نال معظم عملائها الكتّاب والشعراء مكانة مرموقة حصدوا الكثير من الجوائز.

درست العلوم الإنسانية في جامعة نوتردام، وقصيدة النثر في كليّ إيمرسون، ونالت البكالوريوس في الكتابة الإبداعية من جامعة إلباسو،

[5] عن الإنترنت.

والماجستير في الفنون الجميلة من جامعة سان دييغو الحكومية.

نشرت كتابين شعريين:

في مكان ما بين المكسيك ونهرٍ اسمه الوطن (2004)، التي طُبعت خمس طبعات متتالية.

زهرة برية. حجر. (2011)

لها كتابان قيد النشر، كتاب قصائد بعنوان: في مدينة القديسين هذه.

وكتابُ مقالات شخصية: هذه اللغات في بيتنا

عند نهر غرين، تكساس

أتيتُ إلى هنا لأنني
أعرف هذا المكان ـ لأني
كنتُ هنا من قبلُ،
وأعرف أين مصبَّ
النهرـ أجلس قربَ شطرِه
الذي يزبدُ رغوةً
بيضاء فوق الصخور ـ وثلاثة
أجذالٍ تضرب بجذورها عميقاً في
هذا النهر – وهناك، قبالتي،
يلوح أحد الأجذال وقد
طلَعَ بكليّته خارجَ الجرف،
خارج الصخرة. ينحني –
ثمة تهادي الجذع الرشيق ـ وبطريقة ما

رسم انحناءته
دون مشقّة، نامياً من أحد الجانبين -
إن بقي شيء ما محنياً
لوقتٍ مديد ـ يتشبث في موضعه
بكلّ الهناء ـ يتعلّم كيف يتعايش
مع ذاك الانحناء.

بيت الأولاد

عشتُ بادئ الأمر
في بيت أمي،
ليس ما بين جدران
الجصّ أو القرميد،
بل في بيت الأولاد
ذاتِه، هناك،
في الرحم
الذي احتوى الجنينَ
وتكوّر حوله، الاثنا عشر
حَمْلاً - أعرف منها
تسعة - مات الطفل الأول،
كما قالوا، بعد الولادة بأشهر قليلة،
مات الطفل الأشقر الجميل.
ثم في موضع ما وسطَ

الأرقامِ ووفرةِ
القمح، انزلق اثنان
قبل الأوان،
وماتا مخضَّبَين بالدم
والخيوط الدقيقة. وعن الأحياء،
رحَلَ آخر. أنزله
السرطان - نزول حواريٍّ
مرةً واحدة، كما الدراق
عن الشجرة - في أوج النضج.
وأما الآن، فبقي ثمانية.
ثلث أولادكِ
قضوا يا أمي - جرح واحد أليم.
يخيّلُ إليّ أنّ بوسعي تذكُّر
العَومِ في صميمِ نواتِكِ -
جنوناً بطيءَ الحراكِ -
رغبةً بالخروج.
لطالما كنتُ
نافذةَ الصبر - لكن مرةً أخرى، كيف
حدثَ أن شعرتُ بتكوُّرٍ يحتويني
في عصائرِ داخلكِ - موثَقةً
إلى كلِّ ما اغتذيتِ
عليه، وربما يفسّر ذلك

عشقي للماء، لأنني أستطيع
أبداً العودة إلى بيتكِ الأوحدِ،
بيتِ أولادك. كيف صبرنا،
مثل رُضَّعٍ في سنتهم الأولى، إلى أن فتحنا
أجفاننا المكتنزة الثقيلة -
ونحن في داخلك، لكن دون أن نَعِيَ
لونَ جدرانك.

• خالد المطاوع



وُلد خالد المطاوع في بنغازي، ليبيا، عام 1964. واستقر في الولايات المتحدة منذ سنة 1979. درس العلوم السياسية والاقتصاد في جامعة تينيسي، ونال الماجستير في الفنون الجميلة من جامعة إنديانا، ومنها تلقى جائزة الشعراء الأميركيين، ثم الدكتوراه من جامعة ديوك، كارولاينا الشمالية.

تأثر خالد المطاوع بميلان كونديرا وفيدريكو غارثيا لوركا، وبالشعراء العرب الذين يترجم أعمالهم إلى الإنكليزية. يستطلع شعرُ المطاوع تقاطعات الثقافة والحكاية والذاكرة. في 2007 يشير في معرض حديثه عن علاقة هجرته من ليبيا إلى أميركا بشعره قائلاً، "أحسب أن للذاكرة أهمية في عملي من الناحية البنائية، ذلك أن نبرة استعادة الذكرى، أو مكانة التذكّر، بالغة الأهمية، كانت أسلوباً في القول حين كنتُ أمام خياريَ البقاء أو العودة، وقد قررتُ البقاء."

ونشـر دواويـن عـدة منهـا، (خسـوف الإسماعيليـة)، (فلـك الأصـداء)، (أموريسكو) و(تاكوفيل). كما ترجم إلى الإنجليزية الكثير من الشعر العربي المعاصر لفاضل العزاوي وأمجد ناصر وأدونيس، وشارك في تحرير أنطولوجيتين لأدب العرب الأميركيين.

وكانت أكاديمية الشعراء الأميركيين قد اختارت الشاعر الليبي - الأميركي، خالد المطاوع، منذ 2014 ولمدة 6 سنوات عضواً في مجلسها الأعلى.

وتعتبر العضوية في المجلس الأعلى منصباً شرفياً تأتي تكريماً للشاعر الذي يتم انتخابه، ويضم المجلس الأعلى 15 شاعراً يعدون من أهم شعراء الولايات المتحدة. وتشمل لائحة الشعراء الذين تم تكريمهم بضمهم لمجلس الأكاديمية الأعلى عمالقة الشعر الأميركي والإنجليزي من أمثال "هـ. أودن"، و"ماريان مور"، و"جون آشبري". وبالإضافة للمطاوع تم انتخاب الشاعر ألبرتو ريوس من أريزونا أيضاً للمجلس الأعلى.

أنشودة مطر

يجلجلُ المذياعُ بـ "حديث الروح،"

وترقبُ المرأةُ التي تمقتُ السُحُبَ

السماءَ.

أين البحر الآن؟ تتساءل.

كم يبعد عن هنا؟

وما اسمه؟ -

ثمة هذا المطر في مشوار صباحي إلى المدرسة،

إنه الشتاء، وأنا في مطلع سنتي السابعة،

أبي يقود السيارة

في المطر، عيناه مثبتتان في عالم
من الديون والقروض.
في المذياع، ثمة تضرّع
"لكاشف الضرّ عن اليائسين،
لعالِم الأسرار علمَ اليقين."[6]
لم تكن آلام تلك
السنوات، وازدحام السير،
والبرد والريح ما حرّك داخلي. كنتُ موقناً
أن الكفَّ التي تمسك بي سوف
يصيبها الأذى من جديد. تتيح المصادفةُ
أن يحدث ذلك وللنجوم أن تنبض
في أعماقٍ يمكن للمرء أن يطالها.
مفعماً بتلك المرارة التي تحجّم الغبطة،
لم أُلقِ بالاً إن كنتُ سالماً،
أو أن العاصفة
قد انقضَتْ، إنما لمجرد أني أتيتُ، وصدْع
البرق، وهدير السماء،
والعواصف التي صنعناها.
وكيف أن المطرَ جرّدَ كلَّ شيء من العجلة،
كيف لكاشِف الضرِّ أن يستنهض
أولئك البائسين.

[6] كأن السطرين بالإنكليزية استعادة لبيتين من رباعيات الخيّام، بترجمة أحمد رامي.

رمضان

تنسى والدتي تقديم العلف لدواجنها
لمجرد أن ذلك أكثر نظافة.
تهرع إليها عندما
تسمع صياح الديكة الحادَّ
وتناطحَ التيوس على القشة الأخيرة.
في هذا الشهر يمسي القمرُ أميرةً
تحفُّ بها النجماتُ،
ويصبّ كوكبُ المشتري كؤوس النبيذ،
ويغني المريخُ المواويلَ الحزينة.
ثمة رجالٌ ملتحون يمسكون بسبّحات الصلاة
وكتيّباتٍ صفراء يُحدّقون إليها
ويشيرون إلى خصرها بأصابعَ أضناها التّوق.
في بيتنا نبدأ الإفطار
بتمورٍ من هون[7]
وكؤوس اللبن المخيض.
ثم بطاسات حساء الغنم
المنكّه بالنعناع، صوانٍ
من ورق الدوالي المحشو،
فول مُطيَّب بالتوابل وقد غُمر
بزيت الزيتون وعصير الليمون.
وليست تلك إلا البداية.
مشروب الـ جوني ووكر والجنْ

[7] مدينة ضمن منطقة الجفرة الليبية.

مخبّأً في صندوق سيارة البيجو البيضاء.
في نوادي مدينتي الليلية، لا يقدم
النُّدُلُ إلا البيرة الخالية من الكحول
الراقصات الشرقيات اللائي يسترن أجسادهن.
يزورنا جارُنا، الأب لستة عشر ولداً،
وبيده 2 كيلو من البقلاوة.
يدلق فوقها دزينة فناجين
من قَطْرِ المريمية.
وقبيل الفجر يهرع إلى إحدى زوجتيه
اللتين تحمل كلٌّ منهما اسم سلمى،
يضاجعها على عجل،
بالكاد تلامس يداه صدرها.

• ابتسام بركات



ابتسام بركات، كاتبة أميركية، وشاعرة وفنانة تشكيلية ومترجمة ومعلمة، من أصل فلسطيني. ولدت في بيت حنينا بالقرب من القدس .تتميز بإتقانها للغتين الإنجليزية والعربية.

حصلت بركات على درجة البكالوريوس من جامعة بيرزيت بالقرب من رام الله، الضفة الغربية .في عام 1986 انتقلت إلى مدينة نيويورك حيث تدربت في مجلة (ذا نيشن). وقد استمرت حتى حصلت على شهادة الماجستير في الصحافة، والتنمية البشرية، ودراسات الأسرة من جامعة ميسوري - كولومبيا.

وقد أصدرت إحدى دور النشر المرموقة في الولايات المتحدة الأمريكية

كتاب مذكرات عن طفولة ابتسام بركات بعنوان (تذوق السماء: طفولة فلسطينية) ويتحدث الكتاب عن نشأتها في ظل الاحتلال الإسرائيلي في أعقاب حرب الأيام الستة عام 1967. وقد نال الكتاب العديد من الجوائز منها جائزة جمعية القراءة الدولية لأفضل رواية في نيويورك عام 2008 وجائزة مجلس الشرق الأوسط لأفضل كتاب أدبي عام 2007، وجائزة الكتاب العربي الأميركي لقسم الأطفال والشباب عام 2008.

نال كتابها بعنوان: (التاء المربوطة تطير) جائزة مؤسسة آنا ليند لأفضل كتاب في أدب الأطفال العرب عام 2011.

وقد نشرت المكتبة الوطنية لدولة الإمارات العربية المتحدة - أبو ظبي عام 2014 أحد كتبها وهو كتاب (هدية للهمزة) باللغة العربية.[8]

دعوة إلى الشاي

أكتبُ

لأن قلبي

صار

بلاداً

وأريد لكلّ الناس

أن يعيشوا فيها.

أوسعُ المدى

بإفراغ

الزوايا كلّها

من الخوف.

---

(8) عن ويكيبيديا

أصنعُ السلامَ
إذ أُعِدُّ
كأساً من الشاي
لحكايتي
وحكايتك.
كأس من الشاي
لتاريخَينا
المتباعدَين
القادمَين من
عائلة واحدة
لكن إلى أخرى
لا تتقن الكلام.
شاي ساخن مع النعناع.
قد قصدتُ
أن أدعوَك
إلى قلبي.
أتحبُّ شايكَ
مع السكّر؟

خربشات على خطّ الفقر

عندما كنتُ بنتاً في عائلة فقيرة
كنا نعلّق ملابسنا كي تجفّ على خطّ الفقر،
وبهذا الخطّ لعبتُ لعبة الحبْل.
رأتني صديقاتي فانضممن إليّ.
وحلمنا جميعاً بأن نتعلم القفز فوق

ما لا يُعدُّ من عوائقَ وجدران...
كان خطُّ فقرنا كريماً معطاءً،
امتدَّ من بيت إلى آخر كسلك هاتفٍ
مصنوع من نميمة مترفة.
وكما السحر، عندما ينقطع،
سرعان ما يصلح من حاله!
وهكذا وجدَ كلٌّ منّا طريقة للاستفادة منه:
قصصتُ منه قطعةً لأربط جديلةَ شعري كذيل المهرة،
المهرة التي أخذتني إلى أماكن عديدة
لكنها ليست بعيدة لأنها جاعتْ
وما كان لديَّ ما يكفي من الزّاد.
في الأعياد
كنّا نتبادل جذبَ خطِّ الفقر كيداً
لجيراننا
الذين كان لديهم من المال أكثر بقليل مما لدينا.
في نهارات الصيف، آلَ الخطُّ شارعاً
مشينا عليه بأحذيتنا المثقوبة،
المليئة، كمَحافظ النقود المعدنية،
بحصى شارع الأرض المقدسة.
وحين كانت الأشياءُ تسوَدُّ مثل الكحلِ
استعملتُ خطَّ الفقر لتكحيل عينيَّ
فاستطعتُ أن أرى أناساً كثيرين

أشدّ فقراً منّي:
كان خطُّهم طويلاً للغاية،
حتى إنه بلغ الأجيالَ الآتية،
ما لم يكن أحدهم قد خَطَّ
شيئاً ما، غنيّاً
بالأمل، عليه.

قلم رصاص

مسجد من حجر
ينهض مثل قلم الرصاص
أعلى من أشجار الكينا
وسطَ قريتنا.
تصدح المآذنُ
في آذان
السماء
إلى أن يستجيبَ العِباد.
نخلع أحذيتنا
ونصطف للصلاة.
نضرعُ إليك أن تُبعدَ
الحروبَ.
أبعدْها عنّا!
نضرع إليك أن تُبعدَ عنا

كلّ المخاوف.
أبعِدها، أبعدْها عنّا!
تستريحُ الجباه
على الأرض،
وفي صحائفنا اليومية
سنكتب المرة تلو الأخرى:
السلام على الناس كلّهم.

• مهجة قحف



شاعرة وباحثة. ولدت في دمشق، سوريا. انتقلت عائلتها إلى الولايات المتحدة في 1971.

نالت مهجة درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة روتجرز. نشرت مجموعة شعرية بعنوان رسائل إلكترونية من شهرزاد (2003) ورواية البنت في الخمار البرتقالي (2006).

شكّلتْ تجربة العيش في الولايات المتحدة إدراكها للفروقات والتشابهات بين ثقافة وطنها وبلدان الاغتراب. شعرها مزيج من المؤثرات السورية والأميركية؛ علّقت سهير مجج في Arte News أن أعمال قحف "تعتمد على مزيج من العامية الأميركية والسور القرآنية؛ ولا يشي بذلك الشعر الأميركي وحسب... بل أيضاً الطاقة الوفيرة التي تتكل على لبِّ التقاليد الشفهية العربية والشعر العربي." تعمد قحف أحياناً إلى هجاء السلوكات النمطية للمرأة المسلمة - فقد عالجت موضوعات تشمل تسريحات الشَّعر والجنس واللباس. ففي رسائل إلكترونية من

شهرزاد عثرتْ على شهرزاد القرن الواحد والعشرين في مدينة هاكنساك، نيوجرسي. ولاحظتْ مجج أن قحف "تزعزع الصورة المفترضة عن شهرزاد وفي الآن نفسه تشدد على جوانب الحكاية التقليدية التي طالما أُغفلتْ في الصورة الغربية." وتحدثت مهجة أيضاً عن مصاعب الهجرة في "البنت في الخمار البرتقالي".

تكتب مهجة قحف عموداً صحفياً عن الجنسانية لموقع يقظة المسلمين.

من أعمالها غير الإبداعية الصورة الغربية للمرأة المسلمة: من المرأة السليطة إلى الجارية (1999). وهي الآن بروفيسورة في الأدب الإنكليزي، جامعة أركانساس.

عودة الصديق

لم أكن أتوقع الحب لكنه باغتني،
كانسلال ذراعٍ حول خصري
توقّعتُ تأنيباً، لكن عينيك
نطقتا الوداعة فقط، كما وجهك،
الخزامى على جانبي الطريق، انبجاس الأحمر –
تنفستُ عميقاً، ببطء، لحظة انعطفتْ حافلتك عند المنحنى
وردة زهرية في منديل ليموني أخضر، ثم خطوتك،
وانسلال ذراع حول خصري
تتبدد سنواتٌ ما بيننا في هذا المكان،
وأُطلق زفرةً. كنت أتوقعُ أسئلةً،
استجواباً سريعاً، شيئاً متبادلاً ما، نظرةً عصيّة،
وليس قبولاً يُمنَح بالمجان، هو عناقك.
لم أكن أتوقع الحب.

بيان إلى Chaste Wanton[9]

ستكون مهرتكَ الجامحة
في الليل، لكن في النهار
سوف تتوردُ حياءً إذا لمحتَ حَلَمَةً
من خلال قميصها وأشحتَ بناظريك
ستنقضُ عليك في خلوتها، مثل نَمِرَة،
لتنهشكَ، تأتيك من جانب الفخذ
لكن في الخارج، كلمةٌ خشنةٌ واحدة
منكَ كفيلةٌ بأن يتموّتَ الشغفُ فيها
ليس هناك من فسوق ضارٍ
ولن يسعكَ اقتيادها إلى الفراش عنوةً
تعالَ في الصباح، وسوف تلوذُ بصدرك
مثل طفل، من كلِّ ما ارتكبتْ.

حَمَام

لا تُعرِضْ عني لِما تراه فيَّ
هل عليَّ أن أُطيِّرَ الحمامَ لك؟
الحمائمُ في جيوبي مع الأرانب
فلتؤمنْ بالموجود، لكن الذي لا يبان.
كتفي شجيرة ليلَكٍ

---

(9) (المحتشم والمتهتك)!

فهل تستطيع تحمّلَ التنازلِ عن قِربةِ الماء؟
خذْ جرعةً لتُطفئَ ظمأ الروح
وسأطيِّرُ الحمام وأنت سترى
وتطير من نفسكَ. طرْ نحوي.
وسأفعله معكَ - مرةً، اثنتين، ثلاثاً –
فلنرمِ هذه الأخمرة معاً
لا تُعرِضْ عني لِما تراه فيَّ.

• هيدي هبرة



هيدي هبرة، شاعرة وكاتبة وناقدة أميركية من أصل لبناني. عاشت في لبنان ومصر وأثينا وبروكسل قبل أن تستقر في كالامازو، ميشيغان، الولايات المتحدة. تتقن اللغة الإنكليزية والعربية والفرنسية والإيطالية وتحمل درجة الدكتوراه في اللغة الإسبانية، كما درَست اليونانية واللاتينية، والآن تعكف على دراسة لغة الماندارين الصينية في Confucius Institute وفي الآن نفسه تتعلم الرسم بالحبر الصيني.

لها مجموعتان شعريتان، شاي في هيليوبوليس (2013)، الذي نال جائزة الكتاب الأفضل على مستوى الولايات المتحدة ووصل القائمة النهائية لجائزة الكتاب الشعري العالمي. ومجموعة تحت ضربات الفرشاة (2015)، المستوحى من أعمال تشكيلية مختلفة. كما نالت جائزة ناظم حكمت الشعرية.

نشـرت مجموعـة قصصيـة بعنـوان السـجادة الطـائرة (2013) الـتي حظيـت بمرتبة الشرف في جائزة الكتاب الوطني للعرب الأميركيين.

كم بقي عالقاً منك

بين حيطان البيت؟

أردتُ الغـوص في الميـاه المتلاطمـة للـذكريات المنسـية، سـكنى بيـتِ الأحاسيس الأولى لولا أن وجدتُه خاوياً. أردتُ العثور على العطر الدائم للياسمين حيث لم ينبت الياسمين، ولو لم يكن أوان الربيع. ترتمي الكلمات غير المنطوقة بثقلها على بلاط المطبخ: دفْقُ مقاطع لفظيةٍ بحوافٍّ جاسئةٍ تغمر الأرضية. وكرسيٌّ مُلصَقةٌ بالطاولة، أنا عالقة بين غيومٍ تحولُ بيني وبين رؤية كيف المستنقعُ يأخذ بالاتساع، والجدران تتداعى، ثم كيف تحاذي السنابل والوريقات الخضراء الضاربة إلى الزرقة المكللة بالذؤابات حافةَ الماء حيث تتوردُ الأشنانُ[10]، قبالةَ خزامى البحر.

سـأمرر أصـابعي فـوق السـويقات المسـتديرة الحمـراء، أسـحق التويجـات الأرجوانية بين أسناني لأحرر الزيوت العطرية. لا يزال بوسعي رؤية الانعكاسات المتهادية للأشجار زعفرانية اللون، وقد لاحت جذورها كأنها تتدلى من السماء. يتيقظ جسدك كلَّ ليلة تحت رؤوس أصابعي، فتختصر المسافةَ ما بين شفتيَّ وجلدك، حتى يتذكر جسدُك، وتغوصَ السماء في الماء، وتتكاثف الغشاوةُ، ويحلّق الطائر الطَّنّانُ تحت حُبيبات ندى سريعة عالقة في الهواء.

أستشعرُ سريانَ القبلة الأولى في ثناياي، ويصيبُ ركبَنا الارتعاش.

---

(10) glasswort

• فادي جودة



وُلـد فـادي جـودة عـام 1971 في أوسـتن، تكسـاس، لوالـدين فلسـطينيين لاجئين. نشأ في ليبيا والسعودية، وعاد إلى الولايات المتحدة ليدرس الطبّ، بدايةً في جامعة جورجيا، أثينا، ثم في كلية الطب بجورجيا، ليكمل تخصصه في جامعة تكساس. يمارس المهنة الآن كطبيب طوارئ في هيوستن، تكساس. وهو متطوع في الخارج لصالح منظمة أطباء بلا حدود الإنسانية، وقدم خدماته في زامبيا والسودان.

نُشر شعر جودة في العديد من الدوريات مثل مجلة الشعر، أيوا ريفيو، كينيون ريفيو، درنكن بوت، وكراب أورتشارد ريفيو.

في 2006، نشر مجموعة من قصائد محمود درويش التي ترجمها عن العربية، والتي وصلت إلى نهائيات جائزة PEN للشعر المترجم.

نال في 2007 جائزة يال في مسابقة الشعراء الشباب.

في 2012، نشر جودة ترجمته لكتاب الشاعر غسان زقطان بعنوان "كطير من القش يتبعني" الذي فاز بجائزة غريفن الشعرية العالمية لسنة 2013.

وترجم للشاعر أمجد ناصر كتابَ: بترا: الوردة المحجوبة. و A Map of Signs and Scents

يقيم الآن مع عائلته في هيوستن، تكساس.

من أعماله:

الأرض في السقيفة 2008

Alight ، 2013

Textu 2014

Footnotes in the Order of Disappearance ـ تصدر في 2018

محاكاة

لن تؤذي ابنتي
العنكبوتَ
الذي عشش
ما بين مقبضيَ دراجتها
لأسبوعين
انتظرتُ
حتى غادر بملء إرادته
قلتُ إذا هتَكتِ الشبكة
سيعرف ببساطة
أنه ليس المكان
الذي يستعيد فيه موطنَه
وسيكون بوسعك ركوب الدراجة
قالت هكذا يصبح
الآخرون لاجئين أليس كذلك؟

عندما تموت الجدّة

سيبقى الأمر طيَّ الكتمان
عن بناتها الأربع
اللواتي سيسافرن جواً
من ثلاثة بلاد مختلفة
بعد سنوات من الغياب
سينتهي لَمُّ الشمل
عندما تموت الجدةُ
ستُحبَطُ إجازة الصيف
ولن يأكلَ الأحفادُ
في حِداد أمهاتهم
إلا الباميا
طازجةً أو من فضلات اليوم السابق
حتى يصبح مذاقها كالرماد
عندما تموت الجدة
سيلتمس حارس المقبرة بعضَ المال
ويقول إنه مَن يلتمس لها راحة النفس
وستجيب
الأخواتُ
لولاكَ
لماتَ الموتى

ملاحظات إضافية عن الشاي

شرفةُ صبيٍّ في القاهرة أعلى من فراش الموت لرجل.
الصبيّ يصبّ الشاي،
المشهد حادّ الزوايا مثل جسم مكسور.
نسوة على كراسٍ سوداء يحطن بالسرير.
يبدين علائم الحِداد مرفقة بالصراخ.
رجال العائلة في الشارع يصعدون الأدراج ويشربون شاياً بلون الغراب.
على طاولة العمليات في سولويزي[11] يرقبُ الطبيبُ امرأةً تحتضر.
ثمة شايٌ بينما يزول مفعول البنج،
وشاي، بينما المبضع ينتظر.
يقول الطبيب إن المرأة تدرك أن الربَّ هاجعٌ
في خيمةٍ خارجَ السموات.
الربُّ لاجئٌ يحلم بالشايْ.
حدث ذات مرةٍ أن تزوّج المحيطُ بحراً ليحمل الشايا
نهشتِ الغيرةُ الأرضَ
فتحولتْ إلى صحراء ولم تعطِ خشباً للمراكب.
وحين أصبحت المراكب من الفولاذ،
آلتِ الأرضُ جليداً.
وحين ذاب كلّ شيء، أصبح مذاقُ الأشياء كلّها شايا.
حدث ذات مرة أن أُقيمتْ حفلةُ شاي في بوسطن.
والشاي، كما التاريخ، استنباط غير متّفَقٍ عليه.
أحبّه أسودَ. ويشربه الصينيون أخضرَ.

[11] مدينة في زامبيا.

• سهير حماد



سهير حماد شاعرة ومؤلفة وناشطة سياسية أميركية، ولدت في عمان، الأردن، سنة 1973 لوالدين فلسطينيين هاجرا مع ابنتهما إلى الولايات المتحدة وسكنوا في بروكلن، نيويورك منذ كانت سهير في الخامسة.

أمضت فترة مراهقتها في بروكلن وتأثرت بمشاهد وموسيقا الحياة اليومية هناك. وتشربت قصص والديها وأجدادها عن بلدتها الأم قبل تهجير الفلسطينيين سنة 1948 ومعاناتهم اللاحقة في قطاع غزة ثم الأردن. ومن تلونات حياتها استطاعت الشاعرة أن تُدخل في نسيج شعرها مؤثرات عديدة ليس كمهاجرة وفلسطينية ومسلمة فحسب، بل كامرأة وشاعرة تناضل ضد مجتمع يتصف بالتمييز الجنسي والتقاليد البالية.

من أعمالها:

- وُلدتُ فلسطينية، ولدت سوداء ـ 1996
- قطرات من هذه الحكاية ـ 1996
- زعتر ـ 2006

الرابعة ودقيقتان بعد الظهر

كان يفترض أن تحكي القصيدة عن
دقيقة واحدة وحيوات ثلاث نساء خلالها
وبينما أكتبها

قُتلت امرأة في الجوار
على يد زوجها
فالقصيدة الآن عن دقيقة واحدة
وحيوات أربع نساء خلالها
لكن هناك امرأة هايتية
تسير في شوارع البلدة
حاملةً رأس ابنها - تلطم به
فخذها وتصرخ
بأحد الـ كريول[12] أن تعال انظرْ، انظر ماذا
فعلوا بفلذة كبدي
تتمسك به وتقبض بقوة
على شعر فروته
كان رأسه
كلُّ ما تبقى لديها
وفي تونس
امرأةٌ تلفّ أجرها في جورب
وتغسل منيَّه الأوروبي
عن رأسها
تُسلِمُ قلبها إلى الله
وهذا إيجار شهر للأم
تغني تهويدة بربرية ذو الشعر

---

(12) Creole : الشخص المتحدر من والدين أحدهما أوروبي والآخر أسود، خصوصاً في منطقة الكاريبي.

الذهبي مَنَّ عليَّ، امتطاني
ومزّق لحمي، لكن لدي الآن
طعام آكله
وعاشقة بروكلن
تعثرُ في خطوِها - الشوارع تزداد وعورة
تحت خفّيها الرياضيين
تحمل قلبها
تلطم
جنبيها وهي تصرخ في أهل الحيّ
انظروا، انظروا إلى ما حدث
لجسدي، أمانتي، إنسانيتي،
فليقلْ لي أحدهم
ما يهدّئ الخاطر.

الفقد

الطريقة التي تنزُّ بها الخسارة
إلى تجاويف العنق
وتتلوّى عند الصدغين
تستقر بين أخاديد
الأسنان الأمامية
وخاوياً تنتظر
بدءَ الحِداد
الطريقة التي يدوم بها الحِداد
إلى الأبد متعقّباً الرؤيا

مُجسِّداً حيواتٍ مع ذاكراتٍ
دِرْجاً لن ينغلق
النوم مخاتِلٌ
البسمة مخادِعةٌ
والشيء الحقيقي الوحيد هو الحزن
أبداً تعدُّ الأيامَ
والدقائق وتوغل في الفقد دون أن تعلم
وهكذا ستجد
يوماً ما
دموعَك مدرارة
إذ تفقد ذلك الحبَّ
كسكّر
يؤلمُ الأسنان.

• ناتالي حنظل

سيرة موجزة لـ ناتالي حنظل



ناتالي حنظل شاعرة ومؤلِّفة مسرحية وباحثة وكاتبة في أدب الرحلات، فلسطينية من بيت لحم، ولدت في هايتي سنة 1969. ترعرعت بين أمريكا الجنوبية وفرنسا والعالم العربي. عاشت في أوروبا، والولايات المتحدة ومنطقة البحر الكاريبي، وأمريكا اللاتينية والعالم العربي. وكانت أول زيارة لها لمدينتها بيت لحم ولبلدها فلسطين في عام 2000 وثم توالت زياراتها لفلسطين.

أنهت دراستها الجامعية في فن الدراما في لندن، وحصلت على ماجستير في الكتابة الإبداعية من كلية بينيغتون في فيرمونت، وبكالوريوس في العلاقات الدولية والاتصالات من كلية سايمونز في بوسطن. وهي محاضرة في مجال المسرح والكتابة الإبداعية، شاركت في ورشات عمل في جامعات السوربون، ولندن، كما في جامعة سيتي في نيويورك، وجامعة اليرموك في الأردن. ويجدر الذكر أن ناتالي تصنف إحدى أقوى 500 **شخصية عربية** وأقوى 100 **امرأة** عربية.

تضمنت كتبها الأخيرة كتاب الومضات "الجمهوريات"، الذي احتُفي به على أنه "واحد من أكثر الكتب إبداعاً بقلم إحدى أكثر الكتّاب ثراءً وتنوّعاً" وقد فاز بجائزة فرجينيا فوكنر للتميّز في الكتابة وجائزة الكتاب العربي الأميركي. وتعدّ من أهم الوجوه الثقافية الأمريكية والعربية والعالمية.

تكتب ناتالي باللغة الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والعربية ،وثقافتها فرنسية - أميركية لاتينية، وتفتخر بثقافتها العربية الفلسطينية. كما تشغل القضية الفلسطينية مساحة كبيرة من شعرها، وكذلك القضايا العربية الأخرى، كالحرب السورية بكل تطوراتها ومآسيها، وقبلها الحرب الأهلية اللبنانية التي قالت إنها كانت تشعر بعد قيامها بأنها قريبة جداً من لبنان، وبأن الحرب دمرت أماكن من بيروت لا تزال في ذاكرتها. وفي ارتباطها بأصلها العربي، تداوي شعورها المزمن باللجوء إلى الشعر، والالتصاق بالإنسانية الخالية من الهويات الضيقة.

تعمل على تحرير مجموعتين من المقتطفات الأدبية، وتساهم في إنتاج فيلم روائي عن الشاعر جبران خليل جبران، وتعمل على تأسيس فرقة مسرحية جديدة مقرها بريطانيا .

وعلى غرار الكتاب العرب والمسلمين الأمريكيين تهتم حنظل بكل ما هو عربي ومسلم منذ هجمات 11 سبتمبر ايلول 2001، ولا تتوانى عن الدفاع عن بلدها وشعبها في كتبها وأشعارها ومحاضراتها ،كما أنها من أهم الشخصيات

التي تعمل على لمّ شمل مثقفيّ العرب بأمريكا والغرب كله لتغيير صورة العرب النمطية بالنسبة للعالم. وتهتم بقضية الهوية التي يواجهها العرب في أمريكا.

عملت ناتالي حنظل في أكثر من عشرين إنتاج مسرحي ككاتبة نص مسرحي، أو كمخرجة، أو كمنتجة.

تقيم الآن في نيويورك، تعمل الآن أستاذة في جامعة كولومبيا، كما تكتب عمود أدب الرحلات بعنوان "المدينة والكاتب" في صحيفة عالم بلا حدود.

رسالة من الشام

لا مدينة وراء النافذة. لا دار عبادة. لا نجوم تتخلل حكاياتنا. لا مرج نضيراً. تلوحُ لا نهائيةَ تلك الأوابد التي لم نخترْها. الناجون ندوبُنا. علينا أن نؤمن بأن الله هو ذلك الصدى الواهن في الدخيلة، الصمت الذي يحلّ الأبدية ويعلّقها على باب المنيّةِ الصغير. يصحّ ذلك، متى تأمّلنا كلَّ وقفة على سكة حديد فلسطين. من نوافذَ أخرى الآن، لا يزال بوسعنا رؤية الطريق إلى بغداد، من حمص إلى طرابلس، من بعلبك إلى بيروت، من صور إلى عكا، من حيفا إلى يافا، من القدس إلى غزة قبل بلوغ الإسكندرية. والآن من أماكن نائيةٍ نقرأ البطاقات البريدية التي تقول، راحتاي منذورتان لغيابي وحسب. ندّعي عدم التصديق. هناك، من حيث جئنا، لا تكدّر الحقيقةُ الحصانَ حين هجوعنا. نطبق راحاتنا كي ننسى ما نعرفه دون أن نستطيع البوح به.

سبلُ التمرد

مَن ذا يحتاج لأن ينعم بالسلام في العالم؟ ثمة ما يشدّ الأزرَ في أن تكون وسط الحروبَ، أن تموت مراتٍ عدّةً في اليوم لكي تُلِمَّ بسماء أبيك، وأنت تفككها كِسرةً كسرة دون أن تشعر بشيء، دون أن تشعر بالشجرة الطالعة تحت قدميك، الأعين التي تبدد الليلَ لمجرّد أن تجدَ ليلاً آخرَ تقارنه بسابقه. أياً كان مَن سمع عن إحالةِ الألمِ طيوراً طنّانةً أو حمراء – أفلَمْ ننضج بعدُ؟ ماذا يعني أن تكبر في السنّ؟ قد يحظى بيت لا أبواب له بفرصة الصمود أمام

العاصفة. قد لا أجدُ الطريقة الأمثل لأنْ أتمرد عليه أو ألعنه، لكنني لا أستطيع المغادرة. أريد ذلك، لكنك تنمو في داخلي. وأنا أرقبكَ، قبل أن أدرك الأمرَ، أشعر بثقلي، أكثر امتلاء بك من أن أستطيع الحراك. قد يكون ذلك ما ألمحوا إليه حين نصحوك بأن لا تهيمَ في عشق بلدٍ ما.

وطن

ليس هذا هو المساء. هذا ليس تحفةً أو عبارة. هذا ليس القمرَ في ترتيله أو الزرقة الشائنة. ليس هذا مطراً أو أكاذيبَ تتداعى. ليس هذا حقيبةَ سفر أو يومَ فرار. ليس هذا جازاً عربياً أو مدينة أضواء. ليس هذا ذاكرةً تمسح ماضياً. ليس هذا فماً مُطبَقاً أو عصياناً. ليس هذا مديحاً يختصرُ جسداً يوشك على اقتراف صرخة، صرخة توشك على تحديد ماهية حياة، حياة توشك على تقليص الشواشِ كي تتماهى في الحمى المقيمةِ داخل ذاكرتها. ليس هناك مِن عزاء، بل محض ثاراتٍ هائجة تضطرمُ في أعمدتنا الفقارية وما صبونا إليه ليس لنا أن نلقاه.

إعلان الاستقلال

*هل تعرفُ امرءاً ما
يعشق شيئاً أكثر من بلاده؟
-بالتأكيد-
*هذه ليست أوبرا.
-أنت على حقّ-
إنها أقرب ما تكون إلى جمهرة أو ابتهال.
*ألن تجيبَ على سؤالي.

-قد أجبتُ.
*فلأُعِد السؤال-
الحب ليس كذبة، لكن البلاد كذلك، صحيح؟

نحتُ الزمن سبعَ مرّات

وُلدتُ على درب في السماء
وُلدتُ من ماء وآبار
وُلدتُ ذات صباح صيفيّ
وعيناي تفيضان ببحر
وقلبي يحفل بالشبابيك العتيقة
وُلدتُ تحت القناطر في ذلك الزمن المتنوّع
أتحدّرُ من أولئك الذين يجولون بين الأعمدة
ليرددوا التراتيل
أولئك الذين دوّنوا السُّوَرَ في أحلامهم
دانيةً ونائية
أنا من أسماك وأرغفة
من البحر الميت وهالةِ الملائكة
لا يهمّ أين وُلدتُ
أين سكنتُ، أين ذهبتُ، أو ماذا اشتغلتُ
ما يهمّ أن الزمنَ
نحتني سبع مرّاتٍ
في سرمديةِ المدينة العتيقة
وأنقذني
من أولئك الذين حاولوا
أن يُعيدوا صَوْغَنا.

أورفيوسيةOrphic

في طفولتي آمنتُ
بأن الله كان في الريح
التي حملتنا إلى مكان آخر
حيث الرحيلُ كان العودةَ،
دفنتُ الشمسَ
في صحن سجائر أبي
لكيِ أراه في العيون
وسطَ برلين وستوكهولم،
حيث البردُ
بلدٌ آخر
يتشهّى مشهداً آخر
ثم ها هو الماضي يعود:
أَطْبقِ البابَ
فلن تبرحنا الوحشةُ
أَطبقِ النافذة
فلن يفرَّ الضوء
أطبق الصندوق الخشبي
فلن تتلاشى الذكريات
أطبقْ عينيك
فالبيت لن يختفي
أطبق الأشياء القريبة
وستبقى كلّها
كما موستار والقدس
كما تراتيلنا الرومانية

والأيقونات البيزنطية والصلوات الإسلامية.
مضت سنونٌ-
بحثتُ عن الموت في باليرمو
فوجدتُ رحمَ أمي
بحثتُ عن الحياة في تسالونيكي
فوجدتُ أغنيةً عن الموت
بحثتُ عن صورتي في فينيسيا
فوجدتُ كلَّ صوري
قد عبرتُ تريستي مع قلبي
وعبرت نابولي دون تردُّد منّي
تذكرتُ مرسيليا
من كاتدرائية نوتردام دي لاغارد
أحصيتُ كلَّ أحلامي في عكا
وجدتُ اسمي في الكولوسيوم
أصغيتُ إلى تساقط الليمون
لساعاتٍ في روما
انتظرتُ أن يقول لي حبيبي
بأن البحر لن يفرّقنا
والتقيت بموسيقيٍّ
وُلد في بلدة صغيرة
ذكّرني
بأن الموسيقى أبداً تُعيدُنا
إلى المدنِ التي جُبلنا منها.

أمواج

أنّى تطلّعتُ رأيتُها
في داخلَه
وأيقنتُ
أن ليس هناك من أرضٍ جديدة
إنما الأرض ذاتها تتفتح من جديد
في قيامة أجسادنا الميتة

البرتقالات

إلى سامي، يافا

أحاطت بي من كلّ حدب وصوب
لكنها كانت تصبح أكثر ثقلاً
حتى إنني لم أعد قادرة
على حملها—
مَن ذا يستطيع العيش وثقلٌ
كهذا يلفُّ القلب
مَن ذا يستطيع أن يشيل لهباً تقوّسَ
على طرفي الليل
حيث كِسراتُ قمرٍ
لا تني تحاول أن يصرّح بعضُها
بشيء ما للأخريات
لكنها لا تُفلح أبداً
مَن يستطيع أن يبصر شيئاً
حين الضوءُ قد انزاحَ
واقتيدَتِ البرتقالاتُ
إلى مكان بعيد عن موطنها

موسيقا ناشزة

ربما عندما تكون مستعداً للموسيقا
تتعطّل كلّ أداةٍ في المكان
ربما عندما تكون مستعداً للحرية
يكفّ قلبك عن الخفقان
ربما عندما تزرع الجنون
تحصد ما كنت تتقصّد رؤيته
ربما لو تُرِيني
كم الرغبةُ تلتمسُ
عزف لحن على سُلّمِ "مِي الصغير"
فإن نهر الأجنحة البطيء سوف
يكشف عن نفسه.
لكن كان على الأمور أن تجري هكذا:
كمان معطوب
القلب، يكتنفه الشواش
مجادلة مع يسوع ومحمّد
-للمنفى طبائعه.
والآنَ أنفاسك لحنٌ مسطّح
يترهّلُ في صحوةِ فمك.

منبِتٌ

-لماذا تترجمني؟
-أريد أن أفهم كلَّ مُفردةٍ في جسدك.
-تعني كلَّ تكوين؟
-أعني كلَّ نبْرة.
-أتعني حيث لا يمرُّ الزمن؟
-حيث الماضي هو ما سيأتي.
-ذلك حين نتوصّل إلى مراقبة الوردة في طورِ تحوُّلها إلى بحر.

بيت العرب، هافانا القديمة

La Casa de los Arabes, Old Havana

بعد الصلاة
بعد أن آلتِ السماء وردية الاحمرار،
وتلمّستْ باحةُ الدارِ "أيامَ زمان"،
قال لي كريم:
قبل أن أسكتنا صياحُنا
قبل أن فرّقتنا قلوبُنا
قبل أن وسّعَ خوفُنا أحداقَنا
وجرَّحَ ضياعَنا،
في هذه الخربة
وقفنا سالِمَين
وبلُغَتِنا أحبَّ أحدُنا الآخر.

ابن البلد

الذي تركني في مهبّ الريح
الذي تركني وسط الرماد
الذي تركني على الحدود
الذي تركني إلى جوار جسدي
الذي تركني في صوتي
في أروقةِ همسي
الذي تركني هناك،
حين لم أحتَجْ إلى أكثرَ
من البقاء في أفقٍ
يُفضي إلى سهل شاسعٍ
بعيدٍ عن حيثُ تُرِكتُ.

خليل البيطار *

فامبيلوف وإعادة الاعتبار للمسرح



ما دور المسرح في أزمنة الأزمات الخانقة والانحدار الأخلاقي؟ وهل تكمن قيمته في تعرية الغباء وإدانة الظلم أمْ في التقاط اللحظات الإنسانية التي تمنح البشر إحساساً بجدوى الحياة؟ وكيف يحمي المسرح الذاكرة من عطب تنتشر عدواه في كل جيل إذ يمكن المتفرجين من تحقيق تواصل فاعل وتأمل جدي في المشكلات وبحث دائب عن أجوبة لأسئلة وجودية غير مسبوقة؟

فامبيلوف وإعادة الاعتبار

باحث وناقد وقاص من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب*

وهل يعيدنا المسرح إلى إنسانيتنا ويحررها من الاستلاب ويخرجنا من سلبيتنا وبلادتنا؟وهل تدخلنا اللعبة المسرحية متاهتنا الداخلية فتكشف لنا ما فقدناه وما نفتقده؟ وكيف احتل المسرح مكانته على قمة جبل الفنون منذ عصر سوفوكليس إلى أيامنا؟

هذه إطلالة على تجربة مسرحي موهوب من العهد السوفييتي السابق، يحتفظ مسرحه بعمق الرؤية واستشراف الآتي وجرأة الانتقاد، إنه ألكسندر فالنتينوفيتش فامبيلوف1937 -1972 المولود في قرية كوتوليك على شاطئ بحيرة بايكال بإقليم إركوتسك الروسي، أعدم والده بتهمة انتقاد السلطة، فربته والدته مدرّسة الرياضيات مع إخوته الثلاثة، وكان تأثيرها عليه كبيراً.

بدأ اهتمامه بالأدب الساخر وهو طالب في قسم التاريخ والعلوم اللغوية، ونشر قصة بعنوان (سير الأحداث)في صحيفة الجامعة، ثم عمل محرراً في صحيفة الشبيبة السوفييتية في المقاطعة، قبل أن يغدو رئيس قسم الشؤون الأدبية عام 1964 .

كتب خلال حياته القصيرة سبع مسرحيات وواحدة لم يكملها، وسبعين قصة قصيرة، وكتب مشاهد وخواطر ومقالات عديدة، وعناوين مسرحياته: عشرون دقيقة مع الملاك، نوافذ المنزل تطل على الحقل، الوداع في حزيران، الضاحية، صيد البط، الصيف الماضي في تشوليمسك، قصة الميترنباج.

وقد لاقت مسرحياته اهتماماً من النقاد والمتفرجين عند عرضها، وما زالت تحتفظ براهنيتها وحضور أفكارها رغم مرور عقود على تأليفها. ونتوقف عند ثلاث مسرحيات أثارت نقاشات كثيرة منذ عرضها الأول هي: عشرون دقيقة مع الملاك عام 1962، وصيد البط عام 1968 ، والميترنباج عام 1971 .

تتكئ "مسرحية عشرون دقيقة مع الملاك" على مقولة تنبؤية أطلقها بطلها خوموتوف الذي يعمل مهندساً زراعياً، استيقظت إنسانيته واختار أن يقدم خدمة للناس من دون انتظار شكر، فأسيء فهم تصرفه كما هو الحال في المجتمعات التي تنخرها الفساد والنفعية وسوء الإدارة والتمركز على الذات، والمقولة هي:(

كلنا نهتم بأنفسنا أكثر ما نهتم بالناس، لكننا أثناء ذلك مدعوون لعدم نسيان الآخرين، إذ ستأتي ساعة ندفع فيها ثمناً باهظاً بسبب أنانيتنا وعدم مبالاتنا بآلام الناس.

أحداث المسرحية تجري في فندق (تايغا)، وشخصياتها عاملون وموظفون من أعمار مختلفة: أوغاروف وكيل الشحن، وأنتشوغين السائق، وستوباك المهندس الشاب، وزوجته الطالبة الجامعية فاينا وهما متزوجان حديثاً، وبازيلسكي عازف الكمان الجوال، وخوموتوف المهندس الزراعي (الملاك)، وفاسيوتا خادمة الفندق.

وحكاية المسرحية بسيطة، فيها نفحة من سخرية غوغول، وسخريتها لاذعة وكاشفة، إذ تنفد النقود من أوغاروف وأنتشوغين، ولم يعد لديهما ما يبيعانه لشراء زجاجة نبيذ، أو دفع ثمن فطور، ويحاولان الاقتراض من جيرانهما في غرف الفندق، أو من أقاربهما عبر الهاتف أو الرسائل البريدية، لكن جهودهما تذهب سدى، فتوجها بنداء عبر نافذة الفندق إلى المارة طالبين المساعدة، لكن أحداً لم يستجب للنداء، ظناً منه أن الأمر لا يعدو كونه مزحة أو هذياناً لسكّيرين.

يتقدم خوموتوف(الملاك) ويعلن عزمه على تقديم مساعدة لهما، فيفاجأ النزيلان بالمبادرة ويظنان عرضه مجرد دعابة، لكن خوموتوف يدعم كلامه بوضع مئة روبل على الطاولة، ولا يعد مبادرته ديناً، ولا يطلب تحرير أي صك، ويحاول أوغاروف وأونتشاغين معرفة القصد من هذا التصرف النبيل، فيؤكد خوموتوف أنه لا يريد من ورائه أي شيء.

يشك النزيلان بأمر خوموتوف، ويتهمانه بالتزوير والاحتيال وارتكاب جريمة، أو يعدانه مجنوناً، فيوثقان يديه بمناشف الفندق، ويحولان غرفتهما إلى غرفة تحقيق، ويطلبان منه اعترافات مطابقة لما يدور بخلدهما من وساوس، ولا يصلان إلى أي شيء، ثم يقترح أحدهما إطلاق سراحه، بينما يصر الآخر على إبلاغ مدير الفندق أو الشرطة أو مستشفى الأمراض العقلية، ويتشاجران، فيهرع

نـزلاء الغـرف المجـاورة والخادمـة لاستطلاع الأمـر، ويجمـع النـزلاء أن خوموتـوف محتال أو مجنون إن لم يكشف للجميع قصده من تقديم النقود للشابين، وعنـد تهديدهم خوموتوف بإبلاغ مستشفى الأمراض العقلية كشف خوموتوف الحقيقة بعد فكّ وثاقه، وفاجأهم بحكاية أيقظت ما دفن من أحاسيس إنسانية لـديهم، ومـا تسـلل إلى نفوسـهم مـن تشـوه وطمـع ونفـاق، إذ قـال: لم أزر أمـي منـذ سـت سنوات، وقد جمعت هذا المبلغ ونويت أن أقدمه لها، وفي كل مرة كنت أنوي زيارتها ثم أغير رأيي، وعندما زرتها أخيراً وجدتها غير محتاجة إلى المال، وقد دفنتها قبل ثلاثة أيام، وقررتُ تقديم هـذا المبلـغ لأول محتـاج، وحـين سمعت نـداء الشابين نفذت تعهّدي.

شُـده الجميـع بمـا سمعـوه، وحـاولوا الاعتـذار مـن خوموتـوف، وأسـرعت الخادمة فاسيوتا لشراء زجاجة نبيذ من أجل شرب نخب الأم الراحلة، وكانت قد رفضت إقراض النزيلين ثلاثة روبلات، ووبّختهما بسبب السكر والتبذير.

شخصيات واقعية من شرائح متنوعة، جمعها حيز مكاني ملائم، وكشف الحـوار السـريع والتصـرفات الغريبـة بؤسـها وخـواء أرواحهـا وتفكـك علاقاتهـا الاجتماعية، والمسرحية قدمت شهادة على مرحلة انهيار كانت قد بدأت منذ عقـود، وأخفقـت محـاولات وقفهـا أو تجنّـب تـداعياتها الكارثيـة، ومـا تريـد المسرحية قوله هـو أن البشـر حـين تستلَب إنسـانيتهم في أزمنـة الاستهلاك والـربح السريع والعدمية الاجتماعية يتحولوّن إلى دمى متحركة لا يجمعها أي رابط.

مسرحية (صيد البط) نشرت عـام 1968، وترجمهـا إلى العربيـة عـاطف أبو جمرة، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام 1992 ، وتقع في ثلاثة فصول وستة مشـاهد، وتجـري أحـداثها في ثلاثـة أمـاكن: الـدائرة والمطعـم وشـقة زيلـوف، وشخصـياتها موظفـون هامشـيون في مؤسسـة واجهيـة اسمهـا: دائـرة الإعـلام المركـزي لتخطـيط المشـروعات)، ترفـع إلى الجهـات العليـا تقـارير تفتقـد الموضـوعية، بينمـا ينخـرط الموظفـون في مناكفـات وشـكاوى وعلاقـات لاهيـة ونقاشات حول كرة القدم وصيد البط.

زيلوف وسايابين متزوجان منذ سنوات، وحُلم كل منهما أن يحصل على شقته المستقلة من الدولة، ويتحدثان غالباً عن النساء والشراب والصيد وكرة القدم، ويرفعان تقارير زائفة عن نجاحات العمل، لكنهما يتلقيان تحذيرات من رئيسهما المباشر كوشاك حول هذه التقارير، ويرسل زملاء العمل برقيات نعي ساخرة لزيلوف مجهولة المصدر.

زيلوف وزميله كوزاكوف يحاولان إقامة علاقات غرامية خارج الزواج تعويضاً عن خوائهما الروحي ورتابة حياتيهما الزوجية، وغالينا زوجة زيلوف تحس أنها غريبة عن زوجها برغم انتقالهما إلى شقتهما الخاصة.

تلاحظ غالينا أن أصدقاء زوجها يشبهونه في عبثيتهم، وتلحظ صديقة زوجها فيرا تأتي إلى الشقة، ولا تريحها هذه الصداقة بين زوج عابث وصبية لعوب جذابة، وتحاول استمالة الزوج وإثارة غيرته، بإبلاغه أن صديق طفولة لها يراسله ويدعي أنه يحبها، لكنها لا ترد على رسائله، ولم يعلق الزوج الواثق من طيبة زوجته على هذه المسألة أول الأمر.

تزور إيرينا الطالبة المقبولة في كلية الإعلام الدائرة لظنها أنها تهتم باختصاصها، فتجذب اهتمام زيلوف وسايابين بجمالها، وهي تحلم بإكمال الدراسة وبزوج وشقة مثل أكثرية الفتيات، فيميل إليها زيلوف، ويعدها بأنه سيهجر زوجته ويقترن بها.

وديما نادل المطعم يعامل زيلوف كصديق ويحترمه لكنه يضيق ذرعاً بتجاوزاته وشتائمه للزبائن حين يتعتعه السكر.

تجري مكاشفة بين الزوجين غالينا وزيلوف، تقول غالينا: ست سنوات زواج لم يفهم أحدنا الآخر، أريد أن أرحل، أصبحت أشعر أني غريبة عنك، يجب أن نفترق، لن أتحمل أكثر. ص134

والد زيلوف يبعث رسائل لابنه ولأقاربه مدعياً أنه يحتضر، والحقيقة أنه يريد رؤيتهم، ولا يتوقع حضورهم إلا بهذه الطريقة، لكن البرقية الأخيرة كانت

مختلفة، فقد توفي والده فعلاً في الوقت الذي كان يستعد فيه للقيام برحلة صيد البط، وكان قد أعد عدة الصيد والقارب والبندقية، ولكنه كان مشتتاً تتجاذبه نوازع متناقضة: أداء الواجب، ورؤية إيرينا، ومعالجة قطيعة الزوجة والانتقام من جحود زملائه.

لم يسافر زيلوف لحضور الجنازة لأن موعده مع الطالبة إيرينا أخّره عن موعد القطار، ولم يستطع تحمل هجر زوجته له فأغرق نفسه في الشراب إلى درجة أزعجت صديقه نادل المطعم، ووصلته برقية تنعيه إلى أصدقائه مصحوبة بإكليل ورد وبدعوة الأصدقاء إلى وليمة تأبين في شقته، وإلى اقتسام ممتلكاته، فيصيبه ذلك بالإحباط، فينوي الانتحار، ويكتب ملاحظة تبين الأسباب، ويلقم البندقية ويتكئ على الطاولة واضعاً سبطانته أسفل ذقنه، لكن الأصدقاء وصلوا فجأة وحاولوا ثنيه عن المحاولة، وأبقوه عند الحد الفاصل بين رفض العزلة وقبول نفاق المحيطين به، وبين وعي دوره أو الهروب من مشاعر الخواء إلى الصيد ، وظل يؤرقه إحساس بعدم جدوى وجوده ودوره، وبأن الحياة ليست سوى اصطياد لحظات ممتعة، فانطلق مع ديما إلى صيد البط، مرتدياً العدة الكاملة التي أهداها إليه أحد أصدقائه، مع بطات خشبية ترمز إلى جمود حياته وفراغها من أي معنى.

تناول فامبيلوف تأثير المحيط المشوه على الأفراد، وكشف خطورة النفاق والنزعة النفعية الضيقة وتفكيكها للعلاقات الاجتماعية الطبيعية، وندرة الخيارات في مجتمع تنحدر فيه القيم وتغيب الثقافة، إذ يطغى اللهو والنفاق، وتحل المتعة العابرة محل الغنى الروحي والثقافي والإنساني.

ووظف الذكريات والانتقال بالزمن وتنويع الأماكن، والحنين إلى اللحظات السعيدة المفقودة، كاشفاً التشتت والتشظي، واستخدم حواراً سريعاًوسخريات موجعة تنذر بمزيد من الانهيار الروحي، فهذه فيرا اللعوب تسمي عشاقها (أليكات) أي دمى.

يقول زيلوف لزوجته غالينا: أنا المذنب في هذا، منذ زمن لم نتحدث بصراحة وهذه هي المصيبة.. لقد أرهقتك، أنا أوصلتك إلى هذا. ص136

وتقول فيرا الطالبة لزيلوف في تورية ساخرة: صيدك ما زال بعيداً جداً. ص140

ويسخر زيلوف من أصدقائه الذين لبوا دعوته إلى المطعم وهو محبط وثمل: دعوتكم كي أنظر إلى أناس صاحين.ص156 ويقول لكوزاكوف وسايابين وديما: تقاسمتم كل شيء، أنتم مسرورون لموتي.ص162

وكان ماكس فيبر قد لفت إلى خطورة النزعة النفعية الكونية وتفكيكها للمجتمعات وتهديدها للقيم الإنسانية.

ومسرحية الميترنباج (المنضد) قدمت حكاية طريفة، تحدث نادراً ولكنها تحدث في الدنيا على حد تعبير غوغول، فهي توضح خواء الحياة حين يغدو البحث عن موقع مريح للعمل أهم هدف، وتكشف الفارق بين الثقة بالنفس والوضوح في المعاملة، وبين التوجس والأنانية والخوف من عقاب المديرين البيروقراطيين لأبسط هفوة.

شخصيات المسرحية كالوشين مدير فندق (التايغا)، وزوجته النادلة في مطعم الفندق، وبوتابوف المنضد الموفد بمهمة، وجارته في غرفة الفندق الشابة فيكتوريا الملتحقة بعملها حديثاً، وكامايف مدرس الرياضة وعشيق مارينا، وروكوسويف الطبيب صديق كالوشين.

يدخل بوتابوف غرفة جارته لاستعارة المذياع، للاستماع إلى التعليق على مباراة كرة القدم بين فريقين هما توربيدو وسبارتاك، وانتهى الشوط الأول بينهما بالتعادل، لكن مذياع غرفته توقف عن العمل، فأعارته فيكتوريا مذياعها فلم يعمل في غرفته أيضاً، وأراد البحث عن مكان يستمع فيه إلى بقية المباراة، لكن فيكتوريا استبقته في غرفتها ليستمع إلى التعليق، فهي تنام

متأخرة، وفي هذه الأثناء دخل كالوشين مشرف الغرف محتجاً، وطلب من بوتابوف مغادرة الغرفة طبقاً للتعليمات، فاحتجت فيكتوريا، وطلبت من كالوشين عدم إزعاج ضيفها، لكن الأخير أصر على طلبه، وهدد بوتابوف بأسوأ العواقب، فغادرت فيكتوريا الغرفة كي تقدم شكوى ضد هذا التصرف الأحمق، ويغادر كالوشين ليسأل عن حرفة بوتابوف، فيقال له أنه ميترنباج، لكن كالوشين يجهل معنى هذه الكلمة، ويظن أنها تدل على مسؤول أو مفتش، ويتوقع أن يلحقه ضرر بسبب تصرفه، فيدعي الجنون والمرض والهلوسة، ويستلقي على سرير فيكتوريا، وحين تعود النزيلة إلى غرفتها تفاجأ بتصرفه الغريب، وتتصل بالمستشفى، وتحضر زوجة كالوشين إلى الغرفة مع عشيقها كامايف، ويحضر صديق كالوشين الطبيب كي يجد مخرجاً للمتمارض من هذه الورطة.

زوجة كالوشين اتهمت فيكتوريا بالخيانة لأن ظاهر المشهد يشي بذلك، (الزوج في سرير النزيلة) ووجدتها فرصة مواتية للانفصال عن زوجها والاقتران بعشيقها الشاب كامايف، والطبيب العارف بادعاء كالوشين الجنون يطالب منه عدم المبالغة في تصرفاته لأنه يحتاج إلى الراحة، وفيكتوريا تدافع عن كرامتها وتصف مارينا بالغبية لأنها متزوجة من أحمق، أما كامايف فقد بدا غير جدي في قراره الزواج من مارينا بعد انفصالها عن زوجها.

قلق كالوشين تبدد إثر اتصال عرف من خلاله أن الميترنباج تعني عامل تنضيد، وليس مفتشاً أو مسؤولاً رفيعاً، وعندها اعتذر من فيكتوريا ولام زوجته على اتهاماتها له، وأظهرت زوجته اهتماماً واضحاً بصحته حين اكتشفت نوايا كامايف النفعية، وعاد بوتابوف إلى الغرفة مبتهجاً بعد سماعه خبر فوز فريقه سبارتاك موسكو، وطلب من الجميع تهنئته، أما كالوشين فقد بدا محرجاً لأن صديقه الطبيب اكتشف ادعاءاته، وسخر من نفسه، ولم يعد يرغب في شيء، وأوصى بقسم من ثروته لزوجته وابنته، وسامح زوجته الثانية وطلب منها أن تتزوج من كامايف، واستذكر مع صديقه الطبيب أيام الصبا والشقاوة والرحلات بالعبارات المائية، ثم غادر الغرفة محرجاً.

التقط فامبيلوف بعينه النقادة وموهبته ما لا تلحظه العين من خواء وبلادة ونفاق ومظاهر فارغة وولاء وصولي، وانتقد تغييب القيم الإنسانية والأوامرية الفجة ومظاهر التوجس من كل رأي أوانتقاد أو تصرف أو نكتة، ولفت إلى خطورة ما يتركه ذلك في القاع الاجتماعي من جهل وتفكك وتشوه، وحذر من خطورة تهميش الثقافة وتغييب الحرية، ومن عدم الالتفات لمعاناة الآخرين وآرائهم وحقوقهم المضيعة، فقد قال الطبيب لكالوشين: جهلك سيهلكك ص62 .

اختار فامبيلوف مكاناً يُشعر النازلين فيه بغربتهم، هو غرفة فندق، وبنى المشاهد بحرفية من دون أي تكلف أو زينة، ونزع أول قناع عن الشخصيات تظهر خلفه في المنزل أو الشارع أو الأماكن العامة، وأدار حواراً سريعاً صريحاً إلى حد الفجاجة أحياناً، وكشف من خلاله نمط العلاقات السائدة في مجتمع مأزوم يعيش مرحلة تبدلات مقلقة، ثم نزع القناع الثاني عن بعض شخصياته حين سخر من نموذج الانتهازي المتسلق سيميون كالوشين الذي تنقل بين أعمال كثيرة، ووصل به الأمر إلى عمل سهل خدمي في إدارة فندق، وهو ظل لسلطة آمرة، ويسعى إلى تذكير من حوله بسلطته، وتزوج مرتين، وزوجته الثانية تصغره بثلاثين عاماً، وهو يعلم أنها عاشقة لكامايف المخادع، ولكنه يتظاهر بعكس ذلك، وحين كشف القناع وظهر بؤس موقف الزوجة التي تسرعت باتهام زوجها للتعويض عما ارتكبته بحقه، ردت قائلة: لن تكون الحال كما كانت عليه من قبل ص70 .

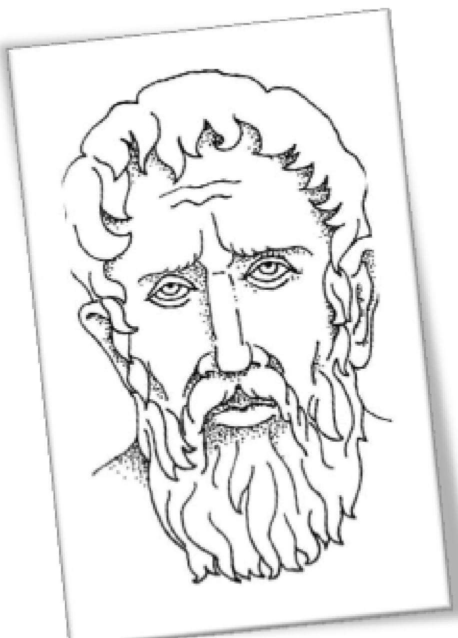
اتكأ فامبيلوف على إرث أعلام المسرح الروسي الكبار أمثال غوغول وتشيخوف وغورين، واستخدم لغة رشيقة لا تصنّع فيها ولا زينة، وسلط أضواء كاشفة على العيوب الاجتماعية، وأوضح قيمة الحرية التي لا تستقيم إنسانية المرء من دون توفر مكوّناتها، وهذه رسالة المسرح في تثقيف الناس وتبصيرهم بمعنى وجودهم وقيمة أدوارهم، وإيقاظ ذواكرهم المعطوبة وتحريرها من طغيان النزعة النفعية المدمرة.

وقد أعاد فامبيلوف الاعتبار للمسرح ولوالده ولمن ظلموا من المثقفين الـروس في حمـلات جـدانوف إبـان حقبـة سـتالين: الأولى حـين بـرّئ والـده مـن التهمـة عام1957 بعد عقدين من إعدامه، والثانية حين أبدع مسـرحيات فرضت حضـوره داخل روسيا وخارجها، خلال حياته القصيرة التي لم تتعد خمسة وثلاثـين عامـاً، وقـد أطلـق اسمـه علـى مسـرح (المشـاهد الشـاب) في مقاطعـة إركوتسـك، وحفـر اسمه واسم أبيه على الجدار الخارجي لبناء المسرح.

ترجمة: د. غسان السيد *

من أجل وضع سيميائي للشخصية

فيليب هامون Philipe Hamon



aristotle

من أجل وضع سيميائي للشخصية

ما دور المسرح في أزمنة الأزمات الخانقة والانحدار تشكل مشكلة نماذج تحليل الشخصية، ووضعها، في الرواية، أو الملحمة، أو المسرح، أو القصيدة إحدى النقاط الثابتة التقليدية للنقد (القديم أو الحديث)، ولنظريات الأدب. حول هذا المفهوم، سجلت البلاغة "أشكالاً" أو أجناساً مثل الصورة، والشعار، والرمز، والجناس التصحيفي، والتشخيص.. إلخ، من دون التمييز بينها بدقة. إن التصنيفات الأدبية الأكثر إتقاناً (أرسطو، ولوكاتش، وفري، الخ)، ترتكز دائماً على نظرية واضحة إلى حد ما، للشخصية (فهل هي بطل إشكالي أم لا؟ شخصية مماثلة أم تطهير؟ نموذج أم فرد؟). يبقى النموذج النفسي(1)، والنموذج الدراماتيكي مسيطرين (من حيث النماذج والاستخدام).

*مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

إن البحث الحكائي للمفاتيح (من هي إيرين، ومن هو فيدون عند لابروبير؟)، أو للمصادر (من كان نموذج نانا عند زولا؟) يبقى حيّاً. إن شيوع النقد النفساني الذي نُفذ بطريقة تجريبية إلى حد ما، وبقي، في الغالب، أميناً للمفهوم التفضيلي للموضوع الذي بقي تقليدياً، أسهم في جعل... مشكلة الشخصية هذه مشكلة غامضة، وسيئة الطرح(2)، (وساعد في هذا إعلانات الأبوة، التمجيدية أو الأليمة، ولكنها دائماً نرجسية، التي أطلقها الروائيون أنفسهم)، حيث يختلط باستمرار مفهوما الشخص والشخصية.

من المعروف أن مفهوم الشخصية لا يمكن أن يكون منفصلاً عن المفهوم العام للشخص، للكائن، والفرد(3). ولكن ما يثير الدهشة هو هذا العدد الكبير من التحليلات التي تحاول أن تطبق اتجاهاً أو منهجاً صارماً، وتركز على هذه المشكلة للشخصية، وتتخلى في الوقت نفسه عن كل صرامة لكي تعود إلى علم النفس الأكثر ابتذالاً (هل كان جوليان سوريل مرائياً؟ ما المسؤولية التي كانت ملقاة على عاتقه في ذلك الوقت؟ ما المسؤولية الملقاة على مشروعه؟ وما هي مسؤولية حلقته الدراسية؟ كيف يُفسّر إطلاق الرصاص من مسدسه على السيدة رينال؟ وتتم السباحة في ذروة المحاكمة القضائية، تماماً كأننا نتحدث عن كائنات حية يجب تسويغ سلوكها غير المنسجم(4).

يمكن ملاحظة بعض الإيضاحات الحديثة: "يبقى صنف الشخصية هو الصنف الأكثر غموضاً في الشعرية. مما لا شك فيه أن أحد أسباب ذلك يعود إلى الأهمية القليلة التي يوليها الكتاب والنقاد لهذا المفهوم، كردة فعل ضد الخضوع الكلي للشخصية الذي كان سائداً في نهاية القرن التاسع عشر"، (أرنولد بينيه: "إن أساس النثر الجيد هو رسم الطباع، ولا شيء آخر")(5)؛ "الشخصية هي الجانب الأهم للرواية التي لفتت البنيوية الانتباه إليها، وكانت ناجحة في معالجتها. "إن إحدى أولى مهمات أي نظرية أدبية دقيقة (وظيفته وثابتة إذا أخذنا تعبيرات الشكلانيين الروس) ستكون إذن البدء بعتبة وصفية، قبل أي تأويل أو تفسير، والتي تبدل موضعها داخل إشكالية سيميولوجية حصراً،

(أو علاماتية)، من دون إرادة أخذ مكان المقاربات التقليدية لمسألة أن (الأسبقية لا تعني الأفضلية).

ولكن عدّ الشخصية، في الدرجة الأولى، علامة، أي اختيار "وجهة نظر" تشكل هذا الموضوع عبر دمجه برسالة هي نفسها معرّفة بوصفها تواصلاً، وأنها مؤلفة من علامات لغوية (بدلاً من قبول هذه الشخصية كمعطى معين لتراث نقدي أو ثقافة ترتكز على مفهوم الشخص الإنساني)، يفرض أن يبقى التحليل متجانساً مع موضوعه، ويقبل كل النتائج المنهجية التي يفرضها هذا الموضوع. من الممكن جداً أن تقترن سيمولوجيا الشخصية بمشكلات السيميولوجيا (عامة) وحدودها الحالية: في الواقع إن هذه السيميولوجيا في طور التشكل، وبدأت فقط بوضع أسس نظرية السرد أو علم دلالة الخطاب(7).

ضمن هذا الإطار يمكن طرح نظرية للشخصية. تمتلك الإضاءة التي نقدمها هنا، إذن، حظوظاً كبيرة في أن تؤرخ لمرحلة جديدة (ليس أقل ولا أكثر من المحاولات الأخرى).

I ـ هناك إيضاح يفرض نفسه في هذا المجال من أجل جمع سلسلة من التحليلات المختلفة وجعلها متجانسة حول معطيات سيميولوجية، وهذه التحليلات المختلفة وجعلها متجانسة حول معطيات سيميولوجية، وهذه التحليلات تشكلت سابقاً ولكنها بقيت غالباً مبعثرة (منهجياً وموضوعاتياً). مع عدم نسيان أن هذا المفهوم للشخصية:

آ ـ ليس مفهوماً أدبياً خالصاً: إن مشكلة أدبية مسألة (وظيفة وحدة خاصة في القول تسمى ـ شخصية هي مشكلة نحو وظيفي إذا أردنا) يجب أن تتقدم على مشكلة أدبيتها (معايير ثقافية وجمالية).

ب ـ وليس مفهوماً إنساني الشكل حصراً. مثلاً، يمكن عدّ الروح في عمل هيجل شخصية، إن الرئيس المدير العام، والشركة المغفلة، والمشرِّع، والتفويض ونصيب الأرباح، هي شخصيات إنسانية الشكل إلى حد ما، ورمزية، قُدّمت في نص قانوني حول المجتمعات(8)، مثلما أن البيضة، والطحين، والسمن، والغاز

شخصيات قُدمت في نص قائمة المطبخ، وكذلك الجرثومة، والفيروس، والكريّة الحمراء أو البيضاء، والعضو هي شخصيات نص يروي سيرورة تطور مرض معين.

ج ـ ليس مرتبطاً بمنظومة دلالية حصراً (لغوية خاصة): الإيماء، والمسرح، والفيلم، والشعائر الدينية، والحياة اليومية أو الرسمية مع شخصيات، مؤسساتية(9)، والرسوم المتحركة، هذه الفنون كلها تقدم شخصيات (علم الاشتقاق: شخصية ← Persona قناع في المسرح الشخصية ← شخص في اللغة الإنكليزية).

د ــ وهو إعادة بناء القارئ مثلما هو بناء للنص (ربما لا يكون تأثير الشخصية إلا حالة خاصة لنشاط القراءة).

وربما يكون من المفيد أيضاً التذكير بمبدأين عامين أو ثلاثة، من أجل تحديد عدد من المشكلات الهامة، وليس من أجل تجاهلها؛ لكي تقوم دراسة ظاهرة على السيميولوجيا، يجب على الظاهرة أن:

1 ـ تدخل ضمن تطور قصدي وقابل للانعكاس بخصوص التواصل.

2 ــ تعالج عدداً صغيراً محدداً من الوحدات المتميزة للعلامات (علم المصطلح).

3 ـ تكون نماذج تجميعها وتركيبها محدودة بعدد صغير من القواعد (علم النحو).

4 ــ مستقلة عن العدد اللامتناهي للرسائل المُنتَجَة أو القابلة للإنتاج وتعقيدها(10).

إن لغة (طبيعية أو اصطناعية) تستجيب لهذه الشروط الأربعة. مع ذلك، نحن نعلم أن اللسانيات (لسانيات العلامة بالمعنى الدقيق) تحدد وحدات المسافات المُصغَّرة وتعالجها (سمات مناسبة، فونيمات ــ أصوات، كلمات صغيرة، تركيبات تعبيرية)، في حين أنه على أي نظرية للشخصية (مندمجة ضمن لسانيات الخطاب) أن تشكل، من دون شك، نماذج أخرى من (الوحدات) مثل

(المتوالية، والتركيب التعبيري السردي، والنص، والفاعل...)(11) وليس أكيداً، من جهة أخرى، أن المشروع التواصلي، خاصة في عدد من النصوص الحديثة، هو الشرط الضروري والكافي من أجل تعريف مجال دراسي سيميولوجي، يمكن أن يتفوق التعبير في هذه النصوص على التواصل، ويتفوق الاصطلاحي على الإخباري، والمشاركة اللعبية على نقل مدلول، (من هنا يأتي السؤال: هل ترتكز أي ظاهرة ثقافية، مثل الرسم والموضة، على علم السيميولوجيا؟) أخيراً يوجد فارق كبير بين مجال مثل الأدب (الذي يستخدم أيضاً الشخصيات)، وبين مجال سيميولوجي وهو أن الرمز والرسالة تتطابقان في حالة العمل الأدبي، مثلما أشار ك. توجيي: يمتلك كل عمل عرضي رمزه الأصلي الخاص، ونحوه الخاص الذي يتحكم بتركيب الوحدات المزوّدة بأبعاد وقيم لغوية فردية خاصة(12).

من غير المفيد أن ننفي أن هذا كله يعقّد كثيراً تحديد حقل خاص (سيميولوجي) في دراسة الشخصية، وتأسيس لغة نقدية مناسبة ومتجانسة حول المشكلة. هذا يطرح مشكلة تمييز حقل أسلوبي (أو بلاغي أو للكلام)، والذي سيُستبعد من التحليل. ولكن كيف يُميّز ما ينبثق عن الأدب وأدبية الشخصية؛ وما ينبثق عن وظيفية في العمل، ووظيفية في النص، والمعطى الممكن ملاحظته، والبناء النظري؟

هل يجب مثلاً تمييز "شخصية ـ علامة" (نابليون، المسجل في قاموس)، و"شخصية في اللفظ غير أدبية" (نابليون، ونوابه ضمن محادثة، وضمن كتاب تاريخي، أو ضمن مقالة صحفية)، و"شخصية في قول أدبي" (نابليون/ في الحرب والسلام لتولستوي؟) يمكن التوقع أنه يجب، من دون شك، تمييز مجالات مختلفة عديدة، ومستويات تحليل مختلفة لما يجب أن يسمى، ربما، "تأثير الشخصية في النص" (أكثر منه: الشخصية)، وذلك من أجل تجنب الوصف الدقيق لفرضية (الوحدة).

II ـ لنذكّر هنا ببعض المبادئ العامة جداً. بما أن علماء السيميولوجيا يعترفون غالباً بثلاثة أقسام رئيسة ضمن علمهم (علم الدلالة، وعلم النحو،

والبراغماتيـة)، فإننـا نسـتطيع أن نميـز، باختصـار، ثلاثـة نمـاذج كـبرى مـن العلامات:

آ ــ العلامـات الـتي تحيـل إلى واقعيـة العـالم الخـارجي (طاولـة، زرافـة، بيكاسو، نهر...) أو تحيل على مفهوم (بنية، رؤيا، حرية...)

ويمكن أن تسمى هذه العلامات علامات مرجعية. فهل تحيل جميعها على معرفة مؤسساتية، أو إلى موضوع مادي ثم تعلمه (علم دلالة مستقر إلى حد ما وثابت). إننا نعرف مثل هذه العلامات وهي معرّفة في القاموس.

ب ــ العلامـات الـتي تحيـل علـى قضـية لفـظ، وهـي علامـات ذات مضـمون "غامض" لا تأخذ معناها إلا بالنسبة إلى موقف مـادي للخطـاب (آنـي)، وبالنسبة إلى فعل تاريخي لكلام محدد من خلال معاصرة عناصره، (أنا/ أنت/ هنا/غداً/ هذا...). إنها (ظروف ذاتية المركز) عند روسيل، و (les deictiques)[1]، أو أدوات الوصل عنـد جاكبسـون(13)، غـير المعرّفة (دلالياً) في القاموس.

ج ـ العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن القول نفسه، القريب أو البعيد، سواء كانت متقدمة في السلسلة المحكيةـ أم المكتوبة ــ أم المتأخرة. إن وظيفة هذه العلامات هي بصورة أساسية وظيفة ترابطية، واستبدالية، واقتصادية. في الواقع، إنها تخفض كلفة الرسالة، مثلما تقصّـر طولهـا. يمكننـا أن نسـميها بصـورة إجماليـة تكراريـة (اسـم العلـم، وأداة التعريـف في بعـض الاسـتخدامات، وأكثـر الضـمائر، والبدائل الأخرى، والفعل المساعد عمل Faire، إلخ...)(14).

محتوى هـذه العلامـات غـامض ومتغير أيضـاً، وهـو فقـط في خدمـة السـياق الـذي تحيـل عليـه. وهـي تشـكل طبقـة لغويـة مفضـلة عنـد مـن يـدرس الانتقـال والتشابهات الممكنة بين لسانيات العلامة ولسانيات الخطاب (المتجاوزة للجملة) أو، لكي نأخذ مفردات بينفنتست، الانتقال من علم العلامة إلى علم الدلالة. في

[1] كل عنصر من قول يحيل على الموقف الفضائي ـ الزماني، أو إلى الكائن المتحدث. (م).

الواقع، إننا نترك البنى ذات النظام المتقارب (مستوى التركيب) لكي ننتقل إلى بنى ذات نظام متباعد (مستوى النص). يمكن لسيميولوجيا الشخصية، في البداية على الأقل، أن تأخذ هذا التمييز الثلاثي، وذلك من أجل إيضاح مجاله، ويمكنه أن يعرّف بصورة خاصة(15).

1 ـ طبقة الشخصيات ـ المرجعية: مثل الشخصيات التاريخية (نابليون الثالث في Rougon – Macquart، وريشليو عند أ. دوما...) والشخصيات الأسطورية (فينوس، وزيوس...)، والشخصيات الرمزية (الحب، والحقد...) أو الشخصيات الاجتماعية (العامل والفارس، والمحتال). تحيل هذه الشخصيات كلها إلى معنى كامل، وثابت، وساكن في ثقافة، وتحيل إلى أدوار، وبرامج، واستخدامات نمطية، وتعتمد قابلية قراءاتها مباشرة على درجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة (يجب أن تعرف). إنها تدخل ضمن كلام، وتخدم، بصورة أساسية (كنقطة) مرجعية، عبر إحالتها إلى النص العظيم للأيديولوجيا، والكليشات، أو للثقافة، إنهم يضمنون، إذن، ما يسميه رولان بارت في مكان آخر، "تأثير الواقع (16)"، ويشاركون غالباً في الوصف الآلي للبطل (سيكون البطل مهما فعل، فارساً عند كريتيان دوتروي).

2 ـ طبقة الشخصيات ـ الوصلية. إنها علامات الحضور في النص للمؤلف، والقارئ أو مندوبيهما: مثل الشخصيات (الناطقة الرسمية)، وفرق المآسي القديمة، والمحاورين السقراطيين، والشخصيات غير المنتظرة، والشخصيات الراوية والمؤلفين المتدخلين واتسون إلى جانب شيرلوك هولمز، وشخصيات الرسامين، والكتّاب، والرواة، والمثرثرين، والفنانين، الخ. إن مشكلة الكشف عنها تكون أحياناً صعبة. وهنا أيضاً، يمكن إرجاء التواصل (النصوص المكتوبة)، ولهذا يمكن أن تتسبب وقائع مختلفة من التعمية والأقنعة بإفساد التحليل المباشر لمعنى مثل هذه الشخصيات (من الضروري معرفة المسلمات، والسياق: مبدئياً، المؤلف ليس أقل حضوراً، مثلاً، وراء ضمير هو منه وراء ضمير أنا)، ووراء شخصية غير موصوفة جيداً، منه وراء شخصية موصوفة كثيراً. مشكلة البطل في مركز هذا كله.

3 ـ طبقة الشخصيات ـ المتكررة (17). إن المرجعية إلى المنظومة الخاصة للعمل هنا، هي وحدها الضرورية. تتسج هذه الشخصيات في القول شبكة من النداءات والاستدعاءات لمقاطع... من الأقوال المنفصلة، وذات الطول المتغير (تركيب تعبيري، كلمة، مقطع)، وهذه الشخصيات هي عناصر وظيفتها الأساسية تنظيمية وترابطية، وهي بشكل من الأشكال علامات فن تقوية الذاكرة عند القارئ؛ شخصيات واعظة، وشخصيات تمتلك ذاكرة، وشخصيات تنشر الإشارات أو تفسرها، إلخ. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف أو المناجاة، والتنبؤ، والذكرى، والمشهد الخلفي، والاستشهاد بالأسلاف، والوضوح، والمشروع، وتثبيت البرنامج، هي الخواص أو الرموز المفضلة لهذا النوع من الشخصية. ومن خلالهم يستشهد العمل بنفسه ويتشكل من تلقاء ذاته(18).

يوجد هنا ملاحظتان: من المعروف جيداً أن الشخصية تستطيع أن تشكل جزءاً، بصورة متزامنة أو متعاقبة، من هذه الطبقات المختصرة الثلاث: تتميز كل وحدة بتعدد القيمة الوظيفية في السياق.

ومن جهة أخرى، يبدو واضحاً أن الطبقة الأخيرة هي التي ستهمنا بصورة خاصة، وأن نظرية عامة للشخصية ستتشكل بالاعتماد على مفهومات التوازي، والاستبدال، والتكرار. إذا كان كل قول يتميز بانسجامه الداخلي القوي، وبإسهابه، واقتصاديته، وإذا كان على القول الأدبي، من جهة أخرى، بوصفه قولاً مكتوباً مؤخراً، أن يوضح ويبني فوق ذلك، رمزه الخاص للاستهلاك والقراءة، واستقلاليته الخاصة، ونحوه الخاص، فإن هذا النحو سيتميز غالباً بنوع من التضخم التكراري بالمقارنة مع المرجعية والدلالة: مثل ضرورة تأمين النظام الاستدلالي، وانسجام الخطط السردية، ومعلم فن تقوية الذاكرة للأقوال تكون أحياناً طويلة. سيكون لكل شخصية قول معين، إذن، وباستقرار هذه الوظيفة التكرارية (الاقتصادية، والاستبدالية، والترابطية. وتقوية الذاكرة)، وذلك من خلال تكرارها، وإحالتها الدائمة إلى معلومة قيلت سابقاً، وشبكة التناقضات والتشابهات التي تربطها.

III ـ يمكن للشخصية بوصفها سيميولوجياً أن تتحدد، من المقاربة الأولى، كنوع من المورفيم Morpheme[2] ذي المحور الثنائي، المورفيم المرتحل الذي يظهر عبر الدال المتقطع (بعض الإشارات) والذي يحيل إلى مدلول متقطع (معنى الشخصية أو قيمتها)، سيُعرف إذن من خلال حزمة من علاقات التشابه، والتناقض، والتراتب، والتنظيم، التي يقيمها، على مستوى الدال والمدلول، بصورة تزامنية أو تعاقبية، مع الشخصيات الأخرى، وعناصر العمل، وهذا في سياق متقارب (الشخصيات الأخرى في الرواية نفسها، والعمل نفسه)، أو في سياق متباعد (الشخصيات الأخرى في الجنس الواحد). ولكن لنحصر الأسئلة.

أولاً ـ مدلول الشخصية:

إن الشخصية بوصفها مورفيماً متقطعاً، هي وحدة دلالة، ونحن نفترض أن هذا المدلول يمكن الوصول إليه عبر التحليل والوصف. إذا قبلنا فرضية الانطلاق التي تقول إن "الشخصية الروائية تولد فقط من وحدات المعنى، وإنها مصنوعة من جمل ملفوظة بوساطتها أو عنها"، فإن الشخصية هي إذن الحاملة للأحاديث والتحولات في السرد. يبدو أن علماء سيميوطيقيا السرد يتفقون حول هذه النقطة: الشخصية بالنسبة إلى لوتمان هي "مجموعة من الصفات المختلفة... والصفات المتميزة"، و"الطبع هو نوع من النمط الاستبدالي(20)"، وبالنسبة إلى غريماس: "الفاعلون... هم مواد لغوية[3] ـ مورفيمات بالمعنى الأمريكي ـ تنتظم ضمن أقوال: أحادية(21) المعنى، بمساعدة علاقات نحوية".

استطاع كلود ليفي شتراوس، من خلال دراسته الشهيرة عن عمل بروب أن يقدم تصوراً عن الشخصية أكثر شمولية من تصور بروب نفسه (والذي لم يأخذ من مدلول الشخصية إلا وظيفتها السردية): "لم تُقدَّم كل شخصية على شكل عنصر غامض يتوجب على التحليل البنيوي التوقف عنده"؛ "الشخصية، في

[2] المورفيم: الوحدة الدنيا للمعنى وللتعبير عنه.(م)

[3] المادة اللغوية: المعنى الجذري المستفاد من المادة اللغوية ـ التي ليست أداة ولا حرفاً ـ مجرد من الزمن والشخص والشكل. (م)

السرد، تقارن بكلمة عثر عليها ضمن وثيقة، ولكنها غير موجودة في المعجم، أو تقارن باسم علم، أي بتعبير مجرد عن السياق." إنها الحاملة "لعالم الحكاية الذي يمكن تحليله عبر ثنائيات التناقضات المنظمة بطرق مختلفة داخل كل شخصية والتي تشبه الفونيم[4] مثلما تصوره رومان جاكبسون بكونها حزمة من العناصر المختلفة"(22)، ومع ذلك إن "السمة الدلالية" للشخصية ليست معطى مبدئياً، ثابتاً، وأن الأمر لا يتعلق فقط بالتعرّف عليها، ولكنه يتعلق بالبناء الذي يتم بالتدريج، خلال مرحلة القراءة، وزمن المغامرة التخييلية" عبارة عن شكل فارغ تملؤه محمولات مختلفة (أفعال أو أخبار)(23)"، وذلك بخلاف المورفيم اللغوي الذي يعرف أولاً من المعبِّر. الشخصية، إذن، هي دائماً الداعم لأثر السياق (إشارة إلى العلاقات الدلالية التناصية)، ولعملية التذكر، وإعادة البناء التي يقوم بها القارئ. إذا قبلنا أن معنى علامة ضمن قول يتحكم فيه كل السياق السابق الذي ينتقي دلالة ويجعلها آنية من بين دلالات أخرى عديدة ممكنة، فإنه ربما يمكننا توسيع هذا المفهوم للسياق ليشمل كل نص التاريخ والثقافة، مثل ظهور شخصية تاريخية (نابليون)، أو شخصية أسطورية (تقدم فيدر على أنها ابنة مينوس وبازيفاي)، ومن المؤكد أن هذا الظهور يجعل دور الشخصية في السرد متوقعاً، خاصة عندما يكون هذا الدور محدداً من قبل في خطوطه العريضة من خلال تاريخ أولي كان قد كتب وثبّت مسبقاً. إن النهاية المأساوية لنانا، بوصفها ابنة جيرفيز وكوبو (فهي محددة إذن بأنها وارثة)، مبرمجة من قبل، مثلما أن (فضاء فعلها) محدد بدءاً من أول ذكر لاسمها وصورتها. (24).

من هنا تأتي أهمية وضع مشهد تكراري من الإشارات والاستباقات (مثل مشاهد التذكّر، والاستدراكات المتعلقة بالوراثة، والأحلام المنذرة، والاختبار الدقيق)، والإجراءات الذي يهدف إلى خلق أسماء علم (مختلطة) (تشبه، في فونيم أو فونيمين، أسماء علم شخصيات تاريخية)، ويفيد هذا الأمر كنقطة التقاء مرجعية، وإشارة ضمنية لأدوار مبرمجة مسبقاً (النموذج: مورني ـ مارسي

[4] الفونيم: أصغر وحدة صوتية. (م)

في رائعة أوجين ـ روغون، لـزولا)(25) والإجراء الـذي يهدف إلى إدخال اسم تاريخي (أو بالعكس، ضمن قائمة الأسماء التخييلية). مع ذلك، إن الثبات النسبي للاسم (والدور الثابت مسبقاً في التاريخ، والشخصية التي تحولت إلى قدر من قبل) لا يمنع من أن يوجد أيضاً نوع من الوظيفة السردية الأصلية في العمل. مثلما أن ذكر اسم مكان جغرافي (مثل شارع ريفولي، وباريس، والهافر، ونانتير..) يؤدي دائماً وظيفة ثلاثية: فهو نقطة مرجعية ضمن فضاء (قابل للتحقق منه) من جهة؛ ومن جهة أخرى، هو إشارة إلى قدر شخصية (مساكن جيرفيز المختلفة، في الهراوة لـزولا)، وتكثيف اقتصادي لـلأدوار السردية النمطية (لا نفعل في شارع الشانزيليزيه ما نفعله في حي غوت دو أور)؛ أو إذا أخذنا هذا بشكل مختلف، تتطلب هذه الأسماء (التاريخية والجغرافية) أن تعرف، (إنها تستدعي القدرة الثقافية للقارئ)، وفي الوقت نفسه، أن تفهم (وهي تدخل ضمن منظومة من العلاقات الداخلية التي بناها العمل، سواء فهمت أم لا).

في المقابل، إن ظهور اسم علم غير تاريخي يدخل إلى النص نوعاً من (الفراغ) الدلالي: من هي جيرفيز، ولانتييه اللتان تظهران في السطر الأول من الهراوة؟(26) ستحمل هذه العلامة الفارغة بالتدريج دلالة، ضمن سرد (كلاسيكي) عامة، وبسرعة إلى حد ما، (من خلال صورة، مثلاً، أو من خلال ذكر اهتمامات ذات دلالة، أو دور اجتماعي خاص). هناك ما يجب عمله، إذن، بشأن الوظيفة الجمعية للدلالة. مما لا شك فيه أن الاختلاف الأكبر بين لسانيات العلامة من جهة، وسيميولوجيا السرد من الجهة الأخرى، يكمن هنا، وهذه السيميولوجيا تأخذ دائماً بعين الحسبان الجانب الاستدلالي، والخطي، والتراكمي للنص ولقراءته. المورفيم الفارغ في الأصل (ليس له معنى، ولا مرجعية غير سياقية)، ولا يصبح ممتلئاً إلاّ في الصفحة الأخيرة من النص، بعد أن تستكمل التحولات المختلفة التي كان داعمها وعاملها.(27) ولكن مدلول الشخصية أو قيمتها، إذا استعرنا المصطلح السوسوري، لا يتشكل فقط عبر التكرار (تكرار الملاحظات، والبدائل، والصور، واللازمة) أو عبر التراكم

والتحول (من الأقل تحديداً إلى الأكثر تحديداً) ولكن أيضاً عبر التعارض، والعلاقة مع الشخصيات الأخرى في القول. نشير إلى أن هذه العلاقة تتعدّل بين متوالية وأخرى، وتلعب على مستوى الدال مثلما تلعب على مستوى المدلول (شخصية جنسية مقابل شخصية لا جنسية)، بحسب علاقات التشابه أو الاختلاف. ستصبح المشكلة الأساسية للتحليل الكشف عن المحاور الدلالية الرئيسة الثابتة، واختيارها، وتصنيفها (الجنس مثلاً)، والتي تسمح ببنينة العنوان الدلالي لكل شخصية (عنوان مرة أخرى غير ثابت، وقابل للضبط بصورة دائمة من خلال تحولات السرد)، مثل عنوان مجموع المنظومة.شُرح هذا البرنامج بصورة واضحة من قبل تودوروف في كتابه (شعرية النثر): "إن إشارات المؤلفين العديدة، أو حتى نظرة سطحية على أي سرد، تظهر أن مثل هذه الشخصية تعارض شخصية أخرى. مع ذلك، يبسط التعارض الآني بين الشخصيات هذه العلاقات من دون الاقتراب من هدفنا. من الأفضل تفكيك كل صورة إلى سمات متباينة، ووضع هذه السمات بعلاقة تعارض وتماثل مع السمات المتباينة للشخصيات الأخرى في السرد نفسه. سنحصل بهذا على عدد مختصر من محاور التعارض التي ستجمع تركيباتها المختلفة هذه السمات ضمن شبكات تمثيلية للشخصيات".(28) ستجمع هذه المحاور البسيطة والرئيسة على أساس تكرارها ضمن القول، أي بعد تقطيع هذا القول إلى متواليات متشابهة، وتصنيفه وفق نموذج جدولي "للقراءة العامودية"(29).

ستكون المشكلة الأولى، إذن، القيام بعملية اختيار بين هذه المحاور: إذا وجدنا تناقضاً متكرراً بين ملك ورعيّة (لكي نأخذ مثال كلود ليفي شتراوس)، فهل سنأخذ محوراً دائماً: الجنس (شخصية ذكورية مقابل شخصية مؤنثة)، والعمر (عجوز مقابل شاب) والعقيدة (مؤمن مقابل ملحد)، والمسكن (عالم مثقف ومدني مقابل عالم طبيعي وريفي)، أو محاور أخرى أيضاً؟

المشكلة الثانية، بعد مشكلة الكشف، هي تأسيس تراتيبية بين المحاور المستخلصة. ومثلما أن كل المحاور في فقه اللغة ليس لها المردود نفسه (مثل المدة، في الفرنسية، Patte قائمة، مقابل Pate عجين، التي تفيد مثلاً في تمييز

بعض التعبيرات بصورة أقل كثيراً من الإصاتة أو الخنين، التكلم من الأنف)، كما أنه يجب تصنيف المحاور الدلالية المستخلصة وفق ما إذا كانت تفيد في تمييز جميع شخصيات رواية معينة، أم فقط بعضها.(30)

لنفترض مثلاً أن التحليل يأخذ كمحاور دائمة: الجنس، والأصل، والجغرافية، والأيديولوجيا، والمال، عنده سنعدّ الشخصية ب1 "أكثر تعقيداً" من شخصية ب 3، المطلعة على محاور أقل من الشخصية ب 1، (وهذا التعقيد لا علاقة له أبداً مع تعقيد شخصية أو غناها في المقاربة التحليلية النفسية التقليدية، ولكن يمكنه أن يأخذ بعين الاعتبار عدداً من بديهيات القراءة):

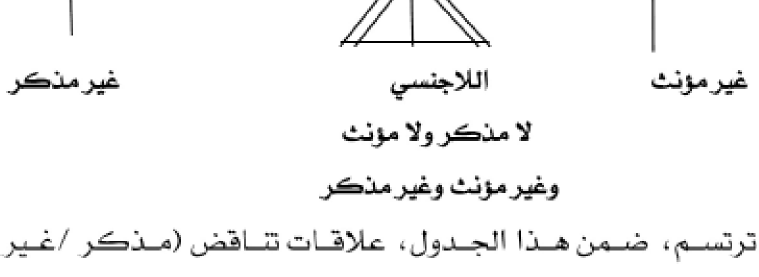
الشخصيات /المحاور	الجنس	الأصل الجغرافي	الأيديولوجيا	المال
ب1	+	+	+	+
ب2	+	+	+	+
ب3	+	0	0	0
ب4	+	+	0	0
ب5	+	+	0	0

وبهذا نرى كيف تتحدد أصناف "شخصيات ـ أنماط"، وتجمعات متجانسة من الشخصيات المعرّفة من خلال عدد من المحاور الدلالية، ومن خلال العنوان الدلالي نفسه. وهكذا تشكل ب1 وب2 في الجدول السابق جزءاً من الصنف نفسه، وتشكّل ب4 وب5 من طبقة أخرى واحدة، وتتناقض ب3 بصورة عامة مع (ب1 + ب2) + (ب4 + ب5)، إلخ. ستواجه هذه الجدولة لتصنيفات الشخصيات، الفاعلة، بصورة تكاملية، جدولة وظائفها، أي النماذج المختلفة من الأفعال التي تقوم بها على طول مسار السرد:

الوظائف الشخصيات	استقبال مساعد	أمر مكتوب	قبول عقد	استقبال معلومة	تلقي مساعدة عينية	صراع مظفر
ب1	+	+	+	+	+	+
ب2	+	+	+	+	+	+
ب3	+	+	+	+	0	0
ب4	+	+	0	0	0	0
ب5	+	0	0	0	+	0
ب6	+	صفر	صفر	+	+	+
ن...						

هـذا يقـدم أيضـاً طبقـات: ستصـنـف الشخصـيـات ب1 و ب2 ضـمـن الطبقـة نفسـها للشخصـيات ــ الأنمـاط (تـؤدي الوظـائف نفسـها، والأكثـر تعـدداً). وستكون الشخصيات ب1 و ب2 و ب3 أكثر تـأثيراً مـن ب5، الخ.. بعد ذلك، على التحليل أن يقارن الأصناف فيما بينها. تقدم هـذه التصنيفات بعض المعايير لتمييز الشخصيات (الرئيسة) (مثال: ب1 أقل بساطة، وأكثر تعقيداً من ب3 أو ب5) من الشخصيات (الثانوية)، أو من الأدوار البسيطة (المحددة بوظيفة واحدة أو بتصنيف واحد) (انظر الرسم في الأسفل).

بالإضافة إلى ذلك، سنحاول جهدنا ألاّ نضيّق على أنفسنا ضمن إطار أولي، وسنحاول الذهاب إلى أبعد ما يمكـن في تفصيل تحليل العنوان الدلالي عبر النظر إذا كانت هـذه المحـاور العامـة غير قابلـة للتحليـل هـي نفسـها تحت مجموعات منطقية، أو سمات مناسبة، كما أن أصل شخصية معينة يمكن أن يجعل منها مواطناً أصلياً، أو دخيلاً، ويمكن أن تنقسم الأيديولوجيا إلى تقدمي مقابل رجعي، إلخ. مما لا شك فيه أن مفهوم الجنس يفكك إلى:



ترتسم، ضمن هـذا الجـدول، علاقـات تنـاقض (مـذكر /غير مـذكر علاقـات اشتراك، ..علاقـات معاكسـة (31) (مـذكر/مؤنث). سيكون مـن المناسب أكثر أن نرى:

1 ـ ما هي الأقطاب المنطقية التي تلقى تفضيلاً في هذه الرواية، أو في مجموع المنظومة(32).

2 ـ ما هي المحاور المتعارضة المستخدمة بصورة مفضلة (التعاكس هو تعارض أكثر ضعفاً، وأقل تخصيصاً من التناقض).

3 ـ ما هي العلاقات بين المخططات، وأقطاب المخططات المختلفة (هل القطب الجنسي على علاقة بالقطب اللاسياسي لمخطط الأيديولوجيا، أو ليس له علاقة مثلاً؟).

4 ـ ما هي المسارات الديالكتيكية المفضّلة التي تكتمل بين قطب وآخر عبر الشخصيات، أي هل هناك قواعد لانتقالاتها؟(33).

هناك خطر في أن تطرح مشكلة أخرى في حالة التشابه الكامل بين شخصيتين، أو بين شخصيات عديدة والتي تحمل العنوان الدلالي نفسه، ويمكننا أن نصف هذه الشخصيات، إذن، بأنها "مرادفة"؛ كيف نميّز مثلاً بين شخصيتين لا جنسيتين، أو بين شخصيتين لا جنسيتين ولا سياسيتين في الوقت نفسه، الخ..

يمكن أن يكون مفيداً أن نرى كيف يضع النص، داخل الصنف الواحد للشخصيات، سلماً للنمذجة والتدرج (من النموذج الأكثر تسييساً إلى الأقل تسييساً) الذي يأتي ليكمل البنى المتعارضة وينقيها (من النموذج المسيس إلى غير المسيس)، ويصل، إذن إلى حصر مفهوم" درجة التصنيف، مع عدم نسيان أن معايير التكرار ليست هي المناسبة بالضرورة فقط، وأن شخصية ذكرت مرة على أنها مسيسة يمكن أن تكون كذلك بصورة أكبر من شخصية ذكرت مرات عديدة على أنها مسيسة(34).

سنحاول دائماً، إذن، أن نجمع، من أجل التحديد الدلالي لشخصية وصنفها، بين القوانين الكمية (تكرار معلومة يقدمها النص بوضوح حول شخصية)، والقوانين الكيفية، إننا نتساءل إذا كانت هذه المعلومة حول كينونة الشخصيات قدمت مباشرة عبر الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال كلام الشخصيات الأخرى عنها (أو من خلال المؤلف)، أو إذا

كان الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية يمكن الحصول عليها بعد عمل الشخصية ونشاطها. إن كل تحليل للسرد سيجبر، في لحظة من اللحظات، على التمييز بين وجود الشخصية وفعلها، وبين الوصف والوظيفة (ولن يكون هذا إلاّ من أجل وصف شخصيات منافقة أو غامضة، حيث لا يتطابق الفرد مع الأعمال، أو الشخصيات ضعيفة الإرادة التي لا ينفذ عندها مشروع تغيير الوضع.. الخ) أو بين الأقوال السردية والأقوال الوصفية(35).

وهكذا سنميز بالنسبة إلى شخصية جنسية:

1 ـ إذا جاءت هذه المعلومة من وصف (مباشر أو غير مباشر)، أو كانت وحيدة (نقول مثلاً إن الشخصية ـ زير نساء).

2 ـ إذا جاءت هذه المعلومة من وصف (مباشر أو غير مباشر) مكرر.

3 ـ إذا كانت هذه المعلومة مستخلصة من فرضية فعل وحيدة (مثل مشروع الاغتصاب).

4 ـ إذا كانت هذه المعلومة قابلة للاستخلاص من فعل وظيفي وحيد (مثل فعل اغتصاب متحقق).

5 ـ إذا كانت هذه المعلومة يمكن استنتاجها من فعل وظيفي مكرر، مثل (عمليات اغتصاب عديدة متحققة).

يمكننا بعد ذلك تصنيف مختلف الشخصيات (في رواية، أو في مجموع الأعمال) تبعاً لانضوائها تحت واحد، أو اثنين، أو ثلاثة.. الخ، من هذه النماذج للتحديد (النموذج الوحيد أو المكرر، الفرضي أو المفعَّل، الوصفي أو الوظيفي):

نماذج التحديد شخصيات	أ وصف	ب وصف متكرر	س فرضية وحيدة	د فرضية مكررة	و فعل وحيد	ف فعل مكرر
ب1	+	0	+	0	0	0
ب2	+	0	0	+	0	+
ب3	0	+	0	+	0	+
ب4	0	+	0	+	+	0

إن الشخصية المحددة بمقاييس ب و د و ف (مقاييس التكرار والوظائف) ستكون أكثر أهمية، بصورة عامة، من شخصية محددة بمقياسي أ و س. (مقياسي الوصف، والتفرد، والافتراضية).

يمكننا بذلك إقامة طبقات داخل الرواية، وربما يمكننا الأخذ بالحسبان الوصوفات النفسية الغامضة (شخصية ضعيفة الإرادة، أو صاحبة ضمير، أو مهووسة، الخ) ولكن يجب ألاّ نهمل مجمل مسار الشخصيات، وعدم الافراط في تقدير المعايير الكمية(36): وهذا ليس لأن شخصية معينة قامت مرات عديدة بالوظيفة نفسها، وأنها هامة بالضرورة، وأن عدداً جيداً من الوظائف المكررة يمكن أن يعدّ ببساطة إيضاحاً زائداً (مثل حقيقة أن القس وصف مرات عديدة وهو يقيم القداس) (أي وأو إجراء أسلوبي للإيضاح أو التضخيم)، لوصف وحيد ودائم، ومهني غالباً، للشخصية (= إنه قس). ستكون المشكلات الرئيسية، إذن:

1 ـ تحديد المحاور الدلالية (والسمات المناسبة داخل هذه المحاور).

2 ـ تصنيف هذه المحاور وهذه السمات وفق حصيلتها السردية (وصوفات أو تصنيفات).

3 ـ دراسة كيف يتضاعف تحديد هذه المحاور والسمات، وتتحيّد، وتتبادل، وتتغير خلال السرد.

4 ـ دراسة ما هي المجموعات النمطية للسمات التي تحاول التشكل والتكرار داخل السرد.

ثانياً ـ مستويات وصف الشخصية:

إذا عدّ الشخصية علامة، أو مورفيماً متقطعاً مثلاً، فإنها ستوصف بوصفها جزءاً مكملاً، أو مركباً. هذا يستدعي مفهوم "مستويات الوصف" الذي هو، كما نعرف، أساسي في اللسانيات، وفي كل مجال سيميائي.(37) بالإضافة إلى ذلك، إن العلامة تحدد، بسبب علاقاتها مع وحدات المستوى نفسه، وفق

علاقاتها مع وحدات المستوى الأعلى (سواء كانت الوحدات أكثر عمقاً، أم أكثر تجريداً، أم أكثر أهمية، أم أكثر سعة)، ووفق علاقاتها مع وحدات المستوى الأدنى (مثل السمات المميّزة التي تؤلفها، وهذا ما رأيناه سابقاً). إن الشخصية بوصفها وحدة مركّبة ستصبح أيضاً وحدة مركّبة. وستتحدد بصورة رئيسية وفق معجم الشخصيات ـ النموذج الأكثر عمومية والذي نسميه عاملاً، والذي يشكل هذا المستوى الأكثر عمقاً للتحليل.

إن العامل (الذي هو المصدر في مصطلح سوريو، والشخصية الجمعية في مصطلح لوتمان)(38)، هو طبقة من الفاعلين، والشخصيات، ويُعرَّف من خلال مجموعة ثابتة من الوظائف والوصوفات الأصيلة، ومن خلال توزعه على امتداد السرد. يصف المصطلح، إذن، وحدة متشكلة (وليست معطاة) في النحو السردي، واهتم في الأصل في أعمال عدد من النحويين (مثل تيسنيير وفيلمور) بطرح المشكلات الدلالية داخل الجملة. وهكذا نجد في الجملة التالية (أعطى بيير وبول تفاحة إلى ماري) ثلاثة عاملين (مرسلاً واحداً، بيير وبول، ومفعولاً به واحداً هو التفاحة، ومستقبلاً واحداً هو ماري) في حين أن معطى النص، والظاهر النصي يعطينا أربعة فاعلين هم (بيير وبول والتفاحة وماري). إن الشكل العاملي لمتوالية هو، إذن، بنية ثابتة نسبياً، لأنه مستقل عن تشبيهية الفاعلين (التفاحة مثل ماري) والعدد الحقيقي للشخصيات الظاهرة، أو الفاعلين (بيير وبول)، وعن التقابلات (تلقت ماري تفاحة من بيير وبول) وعن كل إجراء أسلوبي تفخيمي أوبروز(39) (إنها ماري، نعم ماري هي التي تلقت شخصياً تفاحة من بيير وبول)، أو عن كل تشبيهية للفاعلين (تفاحة أمام بيير وبول وماري).

ستكون العوامل، إذن، (وهي وحدات دلالية من هيكلية المحكي)(40) معارضة بطريقة نظامية للفاعلين من أجل تحديد التشابهات (عامل واحد ـ فاعل واحد: التفاحة)، أو تخفيف السرعة (قُدم العامل المرسل من قبل فاعلين، بيير وبول)، أو التلفيقات (فاعل واحد يوازي عاملاً): وهكذا يكون البطل ـ الموضوع في الحكاية الشعبية التي حللها بروب ـ المرسل إليه والمستفيد، في الوقت نفسه، من الفعل الذي يباشره(41). إن نموذج العوامل الذي أسسه سوريو هو نموذج ذو

ست وحدات (الوظائف في مصطلحه التي يجب ألا تخلط، في النهاية بالوظيفة البروبية): الأسد (القوة الموضوعاتية الموجِّهة)؛ والشمس (موضوع بحث الأسد)؛ والأرض (مستقبلة الموضوع المبحوث عنه)؛ ومارس (المعارض)؛ والميزان (الحكم، مانح الخير أو الموضوع المبحوث عنه)؛ والقمر (المعين لهذه الشخصية أو تلك من هذه الشخصيات ـ النماذج)؛ من المفيد مقاربة هذا النموذج من نماذج الشخصيات ـ النماذج عند بروب: المعتدي (الشرير)، والمعطي، والمساعد، والأميرة (الموضوع المبحوث عنه)، والموكِّل، والبطل، والبطل المزيَّف، ومن نموذج غريماس (فاعل، وموضوع، ومرسل ومرسل إليه، ومساعد ومعارض).

تتوزع هذه النماذج بطريقة محسوسة لأنها تأسست بالاعتماد على مجالات مختلفة (المسرح، والحكاية الشعبية، والنحو)، وتأتي الاختلافات بصورة أساسية من خصوصيات القوانين؛ إذا كان لا يوجد مستفيد، أو مرسل إليه أو مستقبل للعطاء عند بروب، فذلك لأن البطل في الحكاية الشعبية هو دائماً مستفيد من الحدث، وهذا تلفيق منع بروب من عدّه شخصية ـ نموذجاً متميزاً.(42)

يحاول التحليل جاهداً، إذن، بناء النموذج العاملي الذي ينظم كل متوالية سردية. وسيؤدي، بالنتيجة إلى اقتراحات حول النموذج: القطب العاملي الموضوع يحتله الفاعلون X, Y, X في المتوالية S المحددة من خلال موقعها وهذا التلاعب بين المستوى العاملي ومستوى الفاعلين (الشخصيات بالمعنى الضيّق) هو الذي يحدد غالباً التوجهات الأسلوبية للمؤلف. وهكذا يُنظر إلى الوصوفات في نص واقعي على أنها أدوات عاملة جمعية تشبيهية إلى حد ما، وكإجراءات تخفيفية متطورة بصورة خاصة. يتحدد العامل، من جهة أخرى، عبر اشتراكه في أشكال فاعلية ـ نموذجية، وفي تجمعات ضبابية ـ نماذج والتي نحاول أن نحصر تكرارها وتوزيعها داخل رواية أو مجموعة من الروايات (المجابهة، التبادل، الاختبار، والعقد، الخ)، وهذه التجمعات الضبابية هي التي تحدد المسارات الثابتة إلى حد ما، وستشكل الثوابت السردية (المتواليات ـ النماذج) لمنظومة

روائية، نحوها(43). وهكذا يمكن تعريف المتوالية ـ النموذج بطريقة مثالية بأنها الربط المستقر نسبياً والدائم بين عاملين عديدين، المرسل الذي يبعث إلى المرسل إليه موضوعاً (المتشكل من إرادة وبرنامج، إرادة ـ فعل) والذي يحوّل المرسل إليه إلى كائن يمتلك الإرادة والبرنامج اللذين يعمل على تحقيقهما. تنقسم هذه المجموعة العاملية، بحسب التركيب التعبيري إلى:

1 ـ أمر مكتوب (يعرض المرسل موضوع رغبة للتنفيذ على مرسل إليه).

2 ـ المرسل إليه يقبل أو يرفض.

3 ـ في حالة القبول، يتم تحويل للإرادة التي تحدد عندئذ المرسل إليه كموضوع افتراضي متبوع.

4 ـ (أو غير متبوع) بتحقيق هذا البرنامج الذي يحول الموضوع الافتراضي إلى موضوع واقعي(44) . وهكذا، فإن الوصول إلى البنية العاملية لمتوالية (أو لكل منظومة روائية) يعني الوصول إلى انسجامها ليس فقط المثالي (منظومتها بالمعنى الضيق، وطبقاتها من الشخصيات، النماذج) ولكن أيضاً النحوي (التركيبي، وقوانين سيره التعاقبي). إن عدم اختلال هذه البنية، إذن، عنصر هام من مقروئيتها المرتبطة بحقيقة أن القارئ لا يستطيع فقط أن يضع شخصية ضمن سلم الشخصيات ـ النماذج، وعلاقات التعارض والتماثل، ولكنه يستطيع أيضاً التنبؤ ببعض السياقات ـ النماذج. مما لا شك فيه أن هذه المقروئية تتدعم إذا كانت هذه الشخصية تُقدَّم على أنها خاصة ضمن سلسلة أفعالها المهنية، هذا بالإضافة إلى وظيفتها (ومثل هذه الشخصية ستكون، دائماً، موضوعاً مؤثراً، أو مستقبلة للمعرفة. أو معارضة دائمة على امتداد فصل أو رواية كاملة). وهكذا يتحدد المزارع عبر سلسلة مبرمجة مسبقاً ومؤطرة نسبياً بأفعال تقنية موجهة، وهي سلسلة كامنة يمكنها أن تفعّل بصورة كاملة، إلى حد ما، في المحكي: مثل الحراثة، والزرع، والحصاد، و التغمير، والدرس، والتعبئة في أكياس، والبيع، إلخ.. من هنا يأتي مفهوم الدور الموضوعاتي، والأدوار المهنية (مثل الدكتور، والمزارع، والحدّاد، والقس، إلخ..)، والنفسية المهنية

(الوصولي، وضعيف الإدارة، والدنيوي) أو الأدوار العائلية (الأب، والعم، و زوجة الأب ، والأخت البكر ، واليتيم)، والتي ربما نستطيع أن ندخله بين المفهوم المجرد والعام للعامل، والمفهوم الخاص والفردي للفاعل (45) ومن هنا تدخل الشخصية ضمن مجتمع، والمؤسسة الاجتماعية لا تنظر إلى الأفراد إلاّ وظيفياً ، من خلال البرامج التي يمكنهم القيام بها ، وأدوارهم المهنية (الشخصية = مهمة كنسية) والتي تصنفهم ضمن تراتبية ، وسلم، ولكنها تحدد أيضاً نماذج علاقاتهم مع الآخر ، ومع الواقع. يمكن لهذه الرموز والأدوار ، بوصفها أشكالاً مستقرّة بنيوياً نسبياً ، أن تشكّل أيضاً نقطة بحث نفسي (فردي) هامة ، حتى وإن تنوع ظهورها الدلالي على السطح(46) إننا نعرف ، عند فرويد ، المفهوم الهام للنظرية العائلية؛ ومفهوم التخييل ، هو أيضاً ، مفهوم أساسي من مفهومات التحليل النفسي ، ويمكن أن يعرّف كنوع من السيناريو السردي ذي الانسجام القوي جداً. إن مفهومات العامل ، والدور ، والرمز ، إلـ.. هي ، إذن ، مفهومات معرفية جمعية نموذجية عندما تستطيع أن تدخل في نظرية العلامة والنص (الدلالات المختلفة). مع ذلك ، ستكون المشكلة الرئيسة هي معرفة إذا كانت هذه الرموز ذات الانسجام الدلالي القوي:

1 ـ صياغات تابعة لمشروع جمالي أو ورائي للمؤلف؛

2 ـ صياغات يفرضها الوسط الاجتماعي للعصر (العقد ، والعطاء ، والميثاق هم أيضاً رموز قضائية أو اقتصادية ثابتة وموصوفة بالقانون)؛

3 ـ مفروضة عبر معطى نفسي لا شعوري للمؤلف.

ولكي نختصر ، يمكننا مسبقاً أن نطرح أن الشخصية ستتحدد :

1 ـ من خلال نموذج علاقتها بالوظائف (الافتراضية أو الآنية) التي تقوم بها؛

2 ـ من خلال اندماجها الخاص (المماثلة ، التوفيقية ، المخالفة) بطبقات من الشخصيات ـ النماذج أو من العوامل الفاعلة؛

3 ـ وبوصفها فاعلاً ، من خلال علاقتها بالفاعلين الآخرين في المتواليات ـ النماذج نفسها ، أو الرموز المحددة جيداً (مثلاً ، يُحدد الموضوع عبر

علاقته بمادة، داخل مشهد جمع أو بحث؛ ويُحدد المرسل من خلال علاقته بمستقبل داخل مشهد عقد متوقع أو منجز، إلخ..).

4 ــ من خلال علاقتها بسلسلة من النماذج (أراد، عرف، استطاع)، المكتسبة فطرياً، أو غير مكتسبة، ومن خلال نظام امتلاكها(47)؛

ـ ومن خلال حضورها داخل السرد كله(48)؛

ـ ومن خلال شبكة المؤهلات والأدوار الموضوعاتية التي هي داعمتها (مثل العنوان الدلالي الغني، أو الفقير، المتخصص أو غير المتخصص، الدائم أو الذي يخضع لتغيرات).

ولأن الشخصية عنصر متكرر، وداعم دائم للسمات المتميزة والتحولات السردية، فإنها تجتمع، في وقت واحد، العوامل الضرورية للانسجام، ولإمكانية قراءة أي نص، والعوامل الضرورية لفائدتها الأسلوبية(49).

ثالثاً ـ دال الشخصية:

تُقدَّم الشخصية، وتحمل مسؤوليتها، وتوصف على مسرح النص عبر دال متقطع، ومجموعة مبعثرة من الملاحظات التي يمكننا أن نسميها "بطاقة الشخصية". تحدد خيارات المؤلف الجمالية القسم الأكبر من الصفات العامة لهذه البطاقة. إن المونولوج الغنائي، أو السيرة الذاتية يمكنهما أن يكتفيا ببطاقة متشكلة من جذر نحوي متجانس ومحدود (مثل: moi, me, je). في السرد في الماضي بضمير المفرد الغائب، تتمحور البطاقة بصورة عامة حول اسم العلم، المرتبط بعلامته التصنيفية المميِّزة الحرف الكبير، وسيتميز بتكراره (علامات متواترة إلى حد ما)، وثباته (علامات ثابتة تقريباً)، وغناه (عنوان واسع إلى حد ما)، ودرجة تعليله، (من أجل الروابط بين دال العنوان ومدلوله، انظر رقم "4" لاحقاً). إن التكرار، مع ثبات اسم العلم ومكناته (سوريل لا يمكن أن يصبح روزيل، أو بوريل بعد سطور قليلة)، عنصر أساسي للانسجام، وإمكانية قراءة النص، ويؤمِّن دوام المعلومة وحفظها على امتداد تنوع القراءة. إن نصاً تتغيَّر فيه بطاقات الشخصية في كل عرض جديد (من نموذج: جاء بول، نحن نغني،

السماء تمطر، أكلتُ، الحصان يقفز، أنت لطيف جداً، إلخ..)، لا يمكنه، من دون شك، أن يشكل نصاً "مقروءاً". ولكن يجب أن نشير إلى أن هذا لا يبدو أنه ينطبق إلاّ على النص المكتمل المقدّم لقراءة المستهلك: تظهر الصيغ الأولى المتعثّرة، والمسودات، والمخطوطات الأولية للكتّاب، أن هذه الأخيرة تتفق تماماً على نوع من عدم ثبات اسم العلم (يتردد زولا مطولاً، وهو يعد ـ ـ في سعادة النساء ـ بين لويز ودينيز اسماً شخصياً للبطلة). إن النص الحديث (بيكيت، وروب غرييه) ينقل بانتظام عدم الثبات هذا للشخصية إلى النص غير المكتمل: شخصية واحدة تمتلك أسماء مختلفة بصورة محسوسة، وشخصيات مختلفة لها الاسم نفسه، عدم ثبات الثوابت، الشخصية نفسها تكون على التوالي رجلاً أو امرأة، شقراء أو سمراء، واستمرار التغيرات (شخصيات مختلفة تقوم بالأفعال نفسها، أو تتلقى الوصوفات نفسها)(50).

يمكن أن تكون البطاقة غنية ومتجانسة إلى حد ما. moi, me, je، تمثّل بطاقة متجانسة قواعدياً، وفقيرة. ويمثّل ضمير (هو il)، وجوليان سوريل، وبطلنا، والرجل الشاب، إلخ.. بطاقة متجانسة (لغوياً)، وغير متجانسة (قواعدياً ومعجمياً)؛ وللشخصية في الرسوم المتحركة، والرواية المصورة، والفيلم، والأوبيرا، بطاقة غير متجانسة لغوياً (دون جوان، هو سيد، إلخ..)، ودلالياً (أظهرها النص، والألوان كذلك، مثلما تظهرها اللازمة الموسيقية، أو الكتابية، أو الحركة، إلخ..) تشتمل البطاقة، إذن، على صيغة توازنات يمكنها أن تغطي حقلاً واسعاً من الملاحظات تذهب من الأكثر اقتصادية (الملفوظ: هو lui، وهذا، وهم؛ مجرد حرف ك عند كافكا، الكونت ب، السيدة ن، في بعض نصوص القرن الثامن عشر) إلى الأكثر كلفة (الصورة والوصف) مروراً باسم العلم (الاسم، الاسم الشخصي، اللقب) مع كل تنوعات التورية (الرجل ذو الشريطات الخضراء)، واللقب الرسمي، والتوضيحات، أو الرسومات البيانية (أشجار الأنساب التي يضمها زولا إلى بعض رواياته). تجمع هذه البدائل المختلفة ضمن بطاقة واحدة عهوداً نصية (أو أيقونية) ذات طول

وتعقيد صوتي متنوع. يمكننا ، إذن، تعريف الشخصية كمنظومة توازنات منظمة تهدف إلى تأمين إمكانية قراءة النص(51). ويمكننا كذلك التكهن بأن روائياً (واقعياً واضحاً) سيركز جهداً خاصاً في وقت واحد على خصوصية البطاقات الدالة لشخصياته المختلفة وتنوعها ، عبر تجنب أسماء العلم التي تتشابه صوتياً كثيراً ، مثلاً. إذا كان الأمر يتعلق بأطراف عديدة من العائلة نفسها ، فإننا نتنوع بعناية الأسماء الشخصية (تكون الكنية عندئذٍ هي الجذر الذي يؤمن استمرارية دلالية ، ويقدم الاسم الشخصي أو اللقب خروجاً عن النسق وتغايراً) ، وسنحاول جاهدين تجنب الأخذ من مادة صوتية ضيقة جداً. مع ذلك ، كيّف القرن الثامن عشر نفسه بصورة قوية مع مجموعات من الشخصيات المصنفة والمجنسة بمساعدة تركيب عدد محدد من (المورفيمات) الثابتة مثل: Fre, mont, pre cour, franc, ac, mer, ange, euil.

إن توزع بطاقة واحدة مسألة هامة تجب دراستها دائماً. وتتحكم بهذه البطاقة ، على مستوى الجملة ، قواعد نحوية للانسجام ، والتصحيح ، والتوزيع ، لا يستطيع النص خلخلتها خوفاً من تعريض إمكانية قراءته المباشرة إلى الاضطراب. على هذا المستوى ، توجد قواعد يجب احترامها ، وقواعد لانسجام المواد ، وانتقال من منظومة من الصفات إلى منظومة أخرى (الانتقال مثلاً من ضمير أنا إلى ضمير هو عندنا ننتقل من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر ، أو نصف المباشر إلخ..) ولكن على الصعيد العام للمحكي ، إن الشخصية هي بناء للنص أكثر من كونها قاعدة مفروضة على النص من الخارج. إن المحكي الكلاسيكي (المقروء) الذي ينفر من الفراغ الدلالي (لأن اسم العلم هو ، في الأصل ، كلمة مجردة من المعنى ، كلمة ــ بيضاء ــ لا دلالية حسب رأي غويوم) ينظم بصورة عامة ، وبسرعة حيادية هذا التعبير عبر التعريفات ، والوصفات ، والصور ، والبدائل المختلفة(52) ثم نرى بعد ذلك غالباً اختصار البطاقة في سياق النص (وصوفات وصور اسم علم أسماء شخصية وبدائل) ، ولكن هذه القاعدة للملء والاختصار المتناوبين يمكن ، بالتأكيد ، أن تتبدل على صعيد كل مقطع بحسب الضرورة الأسلوبية أو الدلالية ، وتتجنب

الغموض (إن إعادة المرور على اسم العلم تسمح بتجنب الغموض المرتبط بسلسلات ضمير أنا و أنت أو هو في الحوارات، مثلاً) أو التكرارات (إن تجاوز ا لبطاقة الوصفية أو الكناية، يساعد على تجنب تكرار اسم العلم). من جهة أخرى، يمكن أن يكون مفيداً دراسة توزيع بطاقة الشخصية تبعاً لوجهة النظر أو (النمذجة) التي يفرضها الراوي على الشخصية. ومثلما أن هناك ظروفاً لم تكن فيها باريس موازية أو بديلة لعاصمة فرنسا، ولم تكن "ابنة مينوس وبازيفيه" موازية "لفيدر"، فإنه يمكن أن يكون مفيداً رؤية الأماكن التي يدعو فيها ستاندال بطله: جوليان، حيث يناديه، وجوليان سموريل؛ حيث يناديه أيها الشاب، يا بطلنا، صديقنا، وحيث يكلمه بضمير المخاطب المفرد (أنت)، أو الجماعي (أنتم)، وعندما يتحدث عنه: سيد سوريل: ابني، إلخ..(53) يجب ألاّ ننسى أن هذا ا لتميز بين الدال والمدلول لم يستمر إلاّ لمناسبته للتحليل، وأن التوزيع نفسه للدال يمكن أن يجعل نفسه موضوعاتياً، ويصبح موضوع السرد، وموضوع الحكاية: والبحث عن اسم العلم (من أنا؟)، والبحث عن الأصول، البحث عن الأب أو الأم (من أوديب إلى الرواية المسلسلة في القرن التاسع عشر)، واسترجاع العنوان (لوسيان عند روبيمبري وشاردون عند بلزاك)، وتسمية ما لا يسمى في النص التخييلي (لم يصل بطل هورلا لموباسان إلى تعميد الكائن المخفي والغريب الذي يستحوذ عليه إلاّ متأخراً)(54) والكشف عن الأسماء المستعارة في الرواية البوليسية، أو رواية المغامرات، إلخ.. إن هذه الموضوعاتية كلها (التقنيع، والتعميد، واستعادة الاسم، والإسقاط، ورد الاعتبار، إلخ..) لا تقوم، إذن، إلاّ باستعراض منظومات توازنات القواعد من خلال التلاعب بحضورها أو غيابها، وتأخرها، وتموضعها السابق أو اللاحق ضمن سلسلة توزعها.

رابعاً ــ تتحدد العلامة اللغوية باعتباطيتها. ولكن درجة الاعتباطية (أو بالعكس، درجة التعليل) لعلامة يمكن أن تكون متغيّرة. سيكون مفيداً، إذن، أن نحاول الحكم على الحرية التي يمتلكها المؤلف لتسويغ بطاقة شخصيته إلى حد ما. إننا نعرف هوس أكثر الروائيين في اختيار أسماء

شخصياتهم وكناها، وأحلام اليقظة عند بروست حول اسم غيرمانتس، أو حول اسم بعض المواقع في إيطاليا أو في بريطانيا. قبل التوقف عند روغون أو ماكارت، جرّب زولا قوائم عديدة من أسماء العلم، وهو يختبر على التوالي تآلف الأنغام، والإيقاعات، ومجموعات المقاطع الصوتية، ومجموعات الحروف الصائتة أو الصامتة(55).

على التحليل أن يحاول جاهداً، إذن، التوقف عند هذا التغيّر الدلالي للشخصية والذي يذهب من اسم الصوت إلى التمثيل مروراً بالرمز، والنموذج، والتشخيص، إلخ.. من المؤكد أن هذا التسويغ مبني على أساس "قيمة" الشخصية، أي على أساس مجموع المعلومات التي يقدمها على امتداد القص، وتتشكل المعلومة بصورة متتابعة واختلافية في الوقت نفسه خلال القراءة، وبطريقة استعادية. يمكن أن يستند هذا التسويغ إلى طرق هي:

1 ـ طرق بصرية، مرتبطة بالقدرات البيانية للغة المكتوبة. يمكن أن يرافق الحرف (و ـ O) شخصية قصيرة وسمينة، ويرافق الحرف (I) شخصية نحيفة، إلخ..(56). مثلما أن الكمية المقطعية، ونظام ظهور البطاقة (للنموذج: "السيد الرئيس المدير العام وأنا" ـ انظر نظام ظهور الشخصيات في السطر الأول من مدام بوفاري)، يمكنهما أن يوحيا باختلاف تراتبي، و"وظيفة" اجتماعية مؤسساتية؛ ويمكن أن يشير التشابه الكتابي (هوبير/هوبيرتين في الحلم لزولا) إلى تشابه وظيفي سردي، ويشير اسم التصغير إلى تصغير وظيفي، ويشير التغيّر التطوري إلى سلم الأهمية المتصاعد، مثلما هو في هذا الثلاثي العائلي من الصغار في جيرمينال (موك، موكيه، موكيت) حيث مستوى: موك بإضافة e، ولاموكيه، يعيد إنتاج الأهمية النسبية للشخصيات؛(57).

2 ـ طرق صوتية (سمعية) وهي الأسماء الصوتية بالمعنى الدقيق للكلمة؛

3 ـ طرق نطقية (عضلية) مثل هذا الجذر T.K الذي درسه ب.جيرو، والذي ينتج عن حركة نطقية خاصة لأعضاء النطق، ويشكل حقلاً دلالياً منسجماً مترافقاً مع فكرة الصدم؛(58)

4 ـ طرق صرفية عبر تشكيل أسماء علم وفق أساليب تحويل مألوفة، حيث يتعرّف القارئ على عناصر يمكن ترجمتها بسهولة، أو يمكن تعيينها؛ يمكننا أن نتحدث هنا عن "شفافية" صرفية، أو مصطلحية(59) (من لا يقرأ boeuf، ثور، ضمن بوف/اري Bov/ary، وضمن Bouv-ard، وsec-Gobe في Gobseck، إلخ؟)

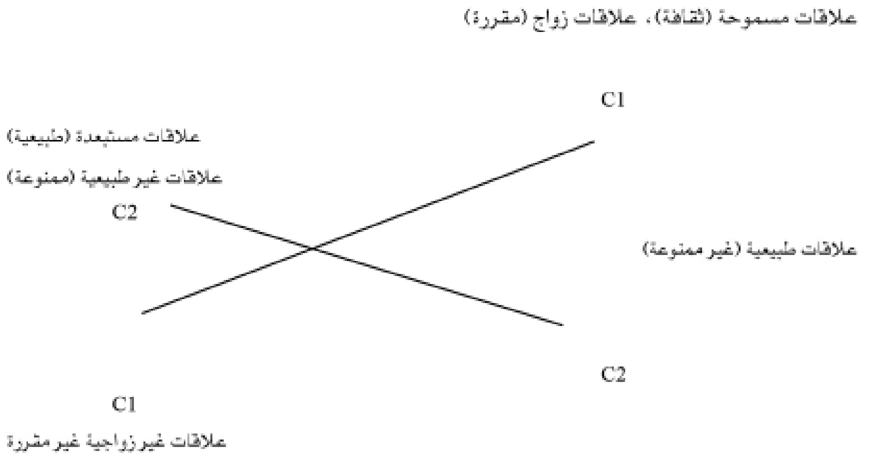
هنا أيضاً، يمكن أن تولّد هذه الطريقة جنساً أدبياً كاملاً، وهو السرد السببي الذي يحكي، بالاعتماد على اسم علم (غامض) (غير مقروء)، قصة تهدف إلى تسويغ قراءة هذا الاسم (ينتهي هذا النوع من السرد دائماً بالقفلة: "... واعتباراً من هذا الوقت أصبح الاسم يسمى X أو Y").

لهذا يميل القارئ دائماً تقريباً إلى عزل جذور، ولواحق حرفية في آخر الكلمات، وسوابق، ومورفيمات مختلفة، داخل اسم العلم، والتي سيحللها بمفعول رجعي تبعاً لمدلول الشخصية، أو التي بالعكس، تفيده إذا عرفها مسبقاً كمرجعية مستقبلية، وكأفق توقع لكي "يتوقع" الشخصية: لواحق اشتقاق شعبي مثل ard، أو ouille (انظر Bafouillet ،Fenouillard، في الرسوم المتحركة المشهورة كريستوف)، والتي تحمّل معنى تحقيرياً عبر تمثّل سلسلة متجانسة مثل: capitulard، Trouillard، vantard، fripouille، bafouille، nouille، إلخ. إن مادة (la Berma)، وحرف التصدير (M.de N)، والعنوان (معالي أوجين روغون)، والازدواج التعبيري (Tintin, Nana)، وبعض الأسماء الشخصية المفضلة ثقافياً (Helene, Anne..)، وابتذال الحالة المدنية (مدام بوفاري، ومدام جيرفيز..)، هذا كله يفيد كعلامات تحيل إلى هذا المحتوى الأخلاقي، والجمالي والطبعي، والأيديولوجي، والنمطي، أو ذا (النبل، والوضاعة، والجبن، إلخ..(60) من المؤكد أن هذا التعليل يتم بصورة رئيسية عبر الاختلاف مع بطاقة الشخصيات الأخرى في النص: في (خطأ الأب موريه) لزولا، تدعى الفتاة الطاهرة والبكر ألبين Albine) (وبلانش Blanche، في المسودات الأولى للمؤلف)؛ إنها تناقض القس اللابس لثوبه الكهنوتي الأسود،

سيرج Serge ، والمتفرغ تماماً للدين؛ يسمى الخوري المتعصب حارس الدعوة والرسالة أرشانجياس Archangias ، إلخ.. لقد رأينا سابقاً أن تسمية ما لا يمكن تسميته، وابتكار اسم لكائن وهمي وغير مرئي (le Horla) أدى إلى إسناد اسم معلل (al+hors=Horla) إلى هذا الكائن الهجين (الشفاف والغامض في الوقت نفسه، ويكون تارة خارجياً وتارة أخرى داخلياً بالنسبة إلى السارد الحاضر حيناً، والغائب حيناً أخرى). إن أكثر الحالات أهمية للدراسة هي، دون شك، الحالات التي نرى فيها، ضمن نص، شخصية تخلق لنفسها اسماً، أو اسماً مستعاراً. مثلاً، نرى في (الخوري) لزولا أن الممول والمضارب المالي أريستيد روغون يختار لنفسه اسماً "حربياً" (حيث نتعرف على حقيبة ذهب+اللاحقة ard): Saccard.. مع تكرار حرف Hein..c. هناك مال في هذا الاسم؛ يقال إنه يحصى فيه قطع من مئة سو sous وهو اسم ذاهب إلى السجن أو أنه سيربح الملايين"(61). مثل هذه الأسماء الموحية تفيد، إذن، في كونها تكثيفاً للبرامج السردية، وتستبق قدر الشخصيات التي تحمل هذه الأسماء وتوحي به. الأمر يتعلق هنا بعنصر هام لمقروئية الحكاية، ولكنه لا يستبعد الاستراتيجيات المخيبة: في عمل موباسان (الصديقان) يسمى أحد الأبطال (المتوحش)، وهو صياد الأحد ومجسّد للصداقة. ويمكن أن توحي شخصية تسمى ألبين دائماً بسوداوية روحية كبيرة من خلال المعنى المناقض للفظ(62).

خامساً ـ تتحد كل علامة من خلال القيود الانتقائية، أي مجموع القواعد التي تحدد إمكانياتها التركيبية مع العلاقات الأخرى. يمكن أن تكون هذه القواعد بأشكال عديدة: لغوية (ترتبط بخيار الداعم اللغوي): مثل خطية ظهور الدوال(63)، المنطقية (يتميز كل محكي بقابلية توقع قوية إلى حد ما، ومقبولة، لبعض "المسارات" الإجبارية التي تعطي هذا المضمون أو ذاك منذ البداية)، وأشكال جمالية (ترتبط بخيار الجنس الأدبي)، أو أشكال أيديولوجية: إلخ.. والتي تحدد "القدرة" النظرية للنموذج، وتفرض على الراوي سلسلة من الضغوطات الأولية(64). إن الاهتمام باللعبة وظهور القواعد الجمالية والعقائدية ضمن نص سردي يحصران مشكلة البطل. قليلة هي المفهومات

الغامضة وسيئة التعريف إلى هذا الحد، مثل مفهومي البطل والشخصية اللذين يستخدمان غالباً بطريقة اعتباطية فيحل أحدهما محل الآخر. ما هو بطل حكاية معينة؟ هل يمكننا الحديث عن بطل بعينه في حالة القول غير الأدبي؟ ما هي المعايير التي تميز البطل "الخائن" أو "البطل الكاذب" (بروب)، أو التي تميز الشخصيات الطيبة من الشخصيات الخبيثة، والسعادة من التعاسة، والفشل من النصر، والشخصيات الرئيسية من الشخصيات الثانوية، والعطاء الإيجابي من العطاء السلبي؟ إن علم الدلالة بالمعنى الدقيق للكلمة (الوظيفي والملازم لموضوعه) أو "المنطق" (س.أليكساندريسكو" الخاص بالشخصية يمكن أن يشعر بأنه غير معني بهذه المشكلة، ويحيلها إلى: أ ــ علم الاجتماع (أو علم القيم) (مشكلة البحث عن القيم الأيديولوجية ضمن قول هي مشكلة استقبال النص، وتعيين القارئ أو إسقاطه، فهي، إذن، مشكلة تغير تاريخي أو ثقافي)(65)؛ مثلما هو موجود في خطاطة النموذج (الذي نستعيره من غريماس):



وبهذا سيكون لدينا مثلاً:

C1 : علاقات جنسية زواجية.

C2 : زنا، وعلاقات جنسية مثلية.

C2 : زنا الرجل.

C1 : زنا المرأة (66).

إن محوري C1 و C2 مفضلان (في مجتمعنا)، لذلك يمكن أن يتبناهما البطل، في حين أن المحورين الآخرين C2 وC1) سيكونان محوري التناقض مع البطل، وسيعرّفان على أنهما فضاء خرق الطبيعة. هناك مدرسة أخرى، أو عصر آخر يفضلان بالعكس هذا المخطط (بطل يقيم علاقات جنسية مثلية، غير اجتماعي، امرأة خائنة، إلخ، مقابل ابتذال الخضوع البرجوازي، إلخ).

ب ــ وإلى أسلوبية (إذن إلى إجراءات على السطح من دون مقاربة البنية الفاعلية العميقة للقول)؛ في الواقع، يتعلق الأمر بمشكلة تفخيم القول وتبئيره، ونمذجته من خلال عوامل خاصة تركز على هذه الشخصية أو تلك بمساعدة إجراءات مختلفة. مثل الجملة:

إنه بيير، نعم، إنه بيير نفسه الذي رآه بول البارحة وهو يمر.

هذه الإجراءات القابلة للتحديد، يمكن أن تكون منهجية (موضعة مسبقة لـ" Co 1" وكمية (تكرار اسم العلم)، وكتابية (اسم علم مع خط تحته) وتشكيلية (إنه.. نعم، الذي/هو نفسه) أو عروضية (حركة تأكيد، علو، كثافة). يتعلق الأمر، إذن، بإجراءات أسلوبية ترتبطن بصورة أساسية، بالنموذج الموجِّه المستخدم(67). إن هذا الوضع لنظام الشخصيات ضمن الأفق وضمن تراتبية معينة يمكن أن يكون، إذن، خفياً، ومنتشراً وغير مرمَّز من قبل النص (وحدها القدرة الثقافية للقارئ تعطيه سبيلاً للوصول إلى مجموع المسلمات الأخلاقية، والفلسفية، والسياسية، إلخ.. والتي تتحكم فيه)، ولكنه يمكن أن يكون مرمزاً أيضاً عبر عدد من الإجراءات الأسلوبية، التي يوضحها النص نفسه (على النص المكتوب، والمختلف، أن يقدم بنفسه طريقة استهلاكه).

إننا نجد هنا مباشرة مشكلة مقروئية نص أو غموضه. يمكن القول إن نصاً يمكن قراءته (في مجتمع وعصر معينين) عندما يحدث تطابق بين البطل وبين فضاء أخلاقي مفضّل يعرفه القارئ ويقبله. من هنا تأتي الانزياحات المنتشرة كثيراً في قراءات النصوص القديمة، والتي ازدادت في العصر الحديث عبر توسع الجمهور وعدم تجانسه، أي عبر جمعية الرموز الثقافية للمرجعية:

يصبح بانتاغرول أو هوراس بالنسبة إلى قارئ معين في عصر ما بطلين؛ وقد يصبح البطل بالنسبة إلى قارئ آخر وفي عصر آخر، بانورج أو كورياس(68).

يمكن أن نميز من بين الإجراءات التفاضلية، القابلة للتحديد، والتسجيل عبر التحليل الثابت للقول، والتي تفيد في تحديد البطل:

آ ـ وصفاً تفاضلياً. تفيد الشخصية من دعم عدد من الوصوفات التي لا تمتلكها الشخصيات الأخرى في العمل، أ التي تمتلكها بدرجة أقل(69):

ـ تشبيه وتصوير	ـ لا تشبيه ولا تصوير
ـ تستقبل بعض العلامات (مثل (جرح) بعد استغلال	ـ لا تتلقى علامات
ـ توليد أو استباقات مُعبَّر عنها	ـ توليد أو استباقات غير معبَّر عنها(70)
ـ للشخصية اسم، أو لقب، أو اسم شخصي	ـ مجهولة
ـ موصوفة جسدياً	ـ غير موصوفة جسدياً
ـ مؤهلة جيداً ومعلّلة نفسياً جيداً	ـ غير معللة نفسياً وغير مؤهلة
ـ مشاركة في الحكاية وساردة لها	ـ مشاركة بسيطة في الحكاية(71)
ـ لازمة	ـ لا يوجد لازمة(72)
ـ على علاقة عشقية مع شخصية أنثوية مركزية (البطلة)	ـ دون علاقة عشقية محددة
ـ ثرثارة	ـ صامتة
ـ جميلة	ـ قبيحة
ـ غنية	ـ فقيرة
ـ قوية	ـ ضعيفة
ـ شابة	ـ عجوز
ـ نبيلة	ـ وضيعة(73)، إلخ.

ب ـ توزيعاً تفاضلياً. يتعلق الأمر بتركيز كمّي خالص، وتكتيكي يعتمد بصورة أساسية على:

ـ ظهور في بعض الأوقات المتميزة في الحكاية (بداية المتواليات والسرد ونهايتهما)، اختبارات رئيسة، وعقد مبدئي، إلخ.	ـ ظهور في وقت غير حاسم (انتقادات، وصف...) أو في مواقع غير متميزة.
ظهور دائم	ـ ظهور وحيد أو عَرَضي.

ج ـ استقلالاً تفاضلياً. تظهر بعض الشخصيات دائماً برفقة شخصية أو شخصيات عديدة أخرى، ضمن مجموعة ثابتة، وبمشاركة ثنائية، (p1⟵p3، p2⟵p1)، في حين أن البطل يظهر وحيداً، أو برفقة أي شخصية أخرى(74).

يشار إلى هذه الاستقلالية، والحرية الملازمة لها غالباً بحقيقة أن البطل يمتلك في الوقت نفسه الحوار الداخلي (مقاطع شعرية)، والحوار الخارجي (انظر إلى المسرح الكلاسيكي)، وإنه يمتلك القدرة على التنقل ضمن الفضاء، أي من ثبات طوبولجي لا يضعه ضمن مكان محدد مسبقاً. مثلما أن ظهور شخصية معينة يمكن أن يتم التحكم به إلى حد ما عبر ذكر البيئة أو عبر مكان محدد متوقع، ويشترك منطقياً بظهور التركيب التعبيري السردي، ضمن تتمة من الوظائف الموجهة والمنظّمة.

قام بروب بملاحظة ذلك من قبل: "لا يمتلك الراوي، في بعض الحالات، حرية اختيار بعض الشخصيات تبعاً لصفاتهم، إذا كان يحتاج إلى وظيفة معينة" (مورفولوجيا الحكاية). وهكذا فإن شخصية الخوري تظهر في الموقع الأخير من التركيب التعبيري:

مشروع زواج ⟵ أسلوب امتلاك المرأة ⟵ فسخ الزواج في الكنيسة) في النتيجة أسقط تماماً من الدور النظامي (مباركة الزواج) الذي يجب أن يقوم به في لحظة معينة. من هنا التعارض العام:

غير مفترض (متحكّم) مفترض (عبر ظهور شخصية أخرى).

د ـ وظيفية تفاضلية. البطل هنا، بشكل من الأشكال، مسجل كما هو بالاعتماد على وثيقة محددة، وبطريقة استدلالية؛ إن العودة إلى مجموع السرد،

وعلى المجموع المنَظم للمحمولات الوظيفية التي كان داعمها، والتي كانت ثقافة العصر تفضلها، أمر ضروري وهام. يرتكز هذا التفاضل غالباً (في الحكاية الشعبية وفي الأدب الغربي الكلاسيكي) على التعارضات التالية (ويكون التعبير الأول فيها مشاراً إليه):

ـ شخصية وسيطة (حل التناقضات)	ـ شخصية غير وسيطة.
ـ تتشكل من خلال فعل	ـ تتشكل من خلال قول (شخصيات تُذكر فقط) أو من خلال كائن (شخصيات توصف فقط)
ـ على علاقة مع معارض أو منتصر على المعارض(75)	ـ فاشلة أمام المعارض
ـ كائن واقعي ومعظَّم	ـ غير كائن (أو كائن افتراضي مفعّل).
ـ تتلقى معلومات (معرفة)(76)	ـ لا تتلقى معلومات
ـ تكشف عن المساعدين (قدرة)	ـ لا تكشف عن المساعدين
ـ تشارك في عقد مبدئي (إرادة) يصفها في علاقة مع موضوع رغبة، ويفسخ هذا العقد في نهاية الحكاية	ـ لا تشارك في العقد المبدئي لا يوجد إرادة للفعل (77).
ـ تخلصت من الفقد المبدئي	ـ لم تتخلص من الفقد المبدئي

يتحدد بطل بروب في هذا النموذج من المعايير الوظيفية، من خلال "مجال نشاطه". ولكن هناك، عند بروب، بعض التردد في التسميات: إن ما يحدده بروب ليس "هوية دلالية، أو فاعلاً فرداً، داخل نص محدد جيداً "بمقدار ما هي هوية ثقافية وأسلوبية. إن التعريف الوظيفي والتعريف الأسلوبي، عنده، ليسا مميزين دائماً بوضوح، مثلما هو في هذا المقطع من (مورفولوجيا الحكاية، ص 48): "إذا خُطفت فتاة أو صبي أو لوحقا، وتبعتهما الحكاية من دون الاهتمام بأولئك الذين بقوا، فإن بطل الحكاية يكون الفتاة أو الصبي الذي خُطف أو لوحق. لا يوجد باحث في هذه الحكايات. ويمكن أن تسمى الشخصية الرئيسية فيها البطل الضحية".

هذا الاختلاف بين البطل الباحث والبطل الضحية حُدّد بعد ذلك (ص 62):
"إن بطل الحكاية الرائعة إما أن يكون الشخصية التي تعاني مباشرة من فعل المعتدي في اللحظة التي تُعقد فيها الحبكة (أو الذي يشعر بفقد)، أو أن يكون الشخصية التي تقبل برفع البؤس أو تلبي حاجة شخصية أخرى. "إن ما هو محدد هنا هو فاعل موضوع (و/أو/مستفيد) أكثر من كونه بطلاً(78). إن تناسب فاعل ـ موضوع ـ بطلاً ليس إجبارياً دائماً على الرغم من أنه منتشر.

لم يعد البطل مرتبطاً بالمفهوم العاملي للموضوع مثل المفهوم الآخر (للمعارض، والمستفيد، والمرسل، إلخ). انظر "رواية الفشل" في القرن التاسع عشر، مثلاً، حيث لا تستطيع الشخصية أبداً أن تبني نفسها كموضوع حقيقي، ومع ذلك تقوم هي بدور البطل.

هـ ـ تحديداً اصطلاحياً مسبقاً. هنا الجنس هو الذي يعرّف أولاً البطل. يفيد الجنس كأنه رمز عام للمرسل وللمتلقي، ويحصر توقع هذا الأخير ويحدده مسبقاً عبر فرض حدود ذات مقاومة ضعيفة عليه (قابلية توقع كاملة).

وهكذا يفيد استخدام الأقنعة، واللباس الرسمي، والنموذج ذي الأسلوب الخاص وطرق دخول المسرح، في كوميدا ديلارت، والأوبيرا، والمسلسل، والفيلم البوليسي، إلخ، كعلامات تحدد مسبقاً البطل، الذي يمتلك "قواعد" الجنس لهذا السبب.

و ـ أخيراً يمكن أن يوصف البطل مثلما هو عبر تفسير واضح. على التحليل، إذن، تحديد الأماكن المعينة التي يقدم فيها نص منظوره الخاص، ويسمى البطل "بطلاً" والخائن "خائناً"، ويعرض هذا الفعل أو ذاك بوصفه فعلاً جيداً أو فعلاً سيئاً، باختصار يصطحب معه جهازاً تقويمياً كاملاً ذا وظيفة فوق ـ لغوية (يتحدث النص عن نفسه و عن بنياته الخاصة، وعن طرق استهلاكه). تظهر هذه المعلومة من النص وعنه على شكل جمل موازية تقويمية ومنمذَجة، أو على شكل أفعال توضيحية من نموذج: إنني أعتقد أن ب، أعرف أن ب، أقول إن ب صحيح/كاذب، جيد ـ سيء، طيب/ شرير، مذنب/مناسب، طبيعي /غير

طبيعي، سعيد/بائس، محتمل/ممكن/أكيد/مستبعد، إجباري/اختياري، إلخ تحاول هذه الجمل المرافقة أن تصاحب كل ما يصنع موضوع رموز التعليمات والممنوعات المؤسساتية، وتدخله، وتحيط به (برامج، قوانين، رموز، طقوس شعائرية، سمات، طرق استخدام، قواعد، إلخ..) ستكون هذه الجمل، إذن، المكان المفضل لظهور القدرة الثقافية (التي يتمتع بها الراوي، أو شخصية معينة)، وستحاول جاهدة أن تتمحور حول ثلاثة مراكز:

آ ـ **اللغة**: إن خطابات الشخصيات عن شخصيات أخرى تساعد على إيضاح قدرتها على القول (كلام واضح، أو مضطرب، فيه غمغمة أو مباشر، متردد أو قوي، صحيح أو غير صحيح قواعدياً).

ب ـ **التقنية**: يسمح النشاط التقني للشخصيات بتحديد معرفتها (نوع العمل، مزاولة عدة أعمال، نوع النشاط المهني أو الفني، يتم لقاء موضوع أو مادة بالآلة أو باليد). وقد يكون العمل ماهراً أو سيئاً، مناسباً أو غير مناسب، أهلاً أو غير أهل، سعيداً أو غير سعيد في نتائجه، يُنجز بدقة أو بسرعة، إلخ..).

ج ـ العلاقة الاجتماعية اليومية، الطقسية دائماً إلى حد ما، والعلاقات بين كائنات، والتي تتحكم بها بعض المعايير ـ مثل فن الاستقبال، وتقديم الذات، وآداب الطاولات، وقواعد التقارب، وطقوس المرور، والآداب الاجتماعية، والعقود التي تفترض معرفة قيمة الأشياء المتبادلة، والعقوبات والمكافآت الخاصة، إلخ... تساعد على التعرف على طريقة حياة الشخصيات (مواقف مناسبة أو غير مناسبة، مهذبة أو غير مهذبة، محترمة أو غير محترمة، لائقة أو غير لائقة، إلخ..) يجب أن نشير إلى أن كل طرق الإيضاح التي رأيناها، يمكن أن تتقسم، وتدخل في الحشو والمبالغة (سيكون بطل هذا المسلسل: شاباً + وسيظهر باستمرار + متحكم، يشعر بفقد مبدئي، إلخ) بحسب شبكات الوصوفات المفضلة والخاصة بهذه الثقافة أو تلك. ويمكنها أيضاً أن تدخل ضمن لعبة مخيبة من التناوبات أو التناقضات بين وجود الأبطال وظهورهم. على البطل في الحكاية الشعبية، مثلاً، أن يعرّف عن نفسه غالباً كما هو، لك يكشف

مغتصباً (بطلاً مزيفاً) أخذ مكانه، ونهاية الحكاية هي المكان الاستراتيجي الذي يتطابق فيه وجود الشخصيات وظهورها. أخيراً يمكن أن تأتي كل أنواع الطرق الأسلوبية التي يتبعها تبدلات لتغيّر شبكة جامدة جداً: يمكن أن تكون مثل هذه الشخصية بطلاً باستمرار، أو مرحلياً؛ وتستطيع أن تجمع بين عدة تعريفات عاملية (البطل مثلاً فاعل + ومستفيد)، عبر القيام بفاعلية واحدة، أو تحمل فاعليات مختلفة بصورة متناوبة (يكون البطل فاعلاً حيناً، ومفعولاً به حيناً آخر..) إن بعض الإجراءات، وبعض الأجناس مثل الرواية الترسلية (ريشاردسون، لاكلوس)، والمذاكرات الخاصة التكميلية (جيد)، أو الرواية متعددة الأصوات (دوس باسوس) عبر تبديل بؤرة النص باستمرار، تغيّر الأبطال دائماً مع المحافظة على الخطة العاملية المستقرة نفسها.

النتائج: من المؤكد أن دراسة البطل تشكل جزءاً مما يمكن أن يسمى مجال بلاغة الشخصية (أسلوبية اجتماعية)، وهو مجال يخضع بقوة للضرورات الإيديولوجية، والرقابة الثقافية(79). هل البطل ضروري لانسجام المحكي؟ كتب توما شيفسكي عام 1925 (ولكن مع الخلط بين مفهوم البطل ومفهوم الشخصية): "قلما يكون البطل ضرورياً للحكاية. تستطيع الحكاية بوصفها منظومة من الدوافع أن تتجاوز بصورة كاملة البطل وصفاته المميزة. ينتج البطل عن تحول المادة إلى فاعل، ويمثّل من جهة وسيلة لتكاثر الدوافع، ويمثل من جهة أخرى تعليلاً مشخصناً للرابط بين الدوافع. تمثل الطرفة بصورة عامة شكلاً مختصراً، وغامضاً وغير مستقر من الحكاية، وتُختصر في حالات كثيرة إلى تقاطع بين دافعين رئيسيين (...) وتبنى فقط على تفسير مزدوج لكلمة "(نظرية الأدب، ص 296 ـ 297). في الواقع، تتجاوز الطرفة غالباً إبراز شخصية ("يلتقي رجل امرأة ويقول لها.."، "صديق يلتقي صديقاً..." "يلاقي فيل فأرا") وتقوم غالباً على تلاعب بالكلمات (دال بمدلول مزدوج). ولكن هل يمكن القول إن الشخصية "التي لها الكلمة الأخيرة"، أو التي تتكلم في الأخير، هي البطل؟ من جهة أخرى، وتحت شكل وصف نمطي، تتلقى الشخصية غالباً نواة وصف وإبراز تفاضلي (ماريوس أمام سائح ألماني، روحاني مقابل بليد).

هل يمكن إلغاء التبئير بصورة شاملة؟

ز ـ يتميز كل قول بحشو الإشارات النحوية. وهذا ثمن التواصل. إن هذا الحشو، المضبوط إلى حد ما على الصعيد التركيبي التعبيري (ظواهر التطابق، والتقويم)، أكثر احتمالاً على الصعيد الأوسع، على صعيد القول، وتتطلب الثبات على بعض الدعائم الخاصة. الشخصية هي أحد هذه الأماكن والمراكز المفضلة. على مستوى الدال البسيط إن تكرار اسم العلم، ولعبة التصويب والبدائل هما مبدئياً عامل حشو. وعلى مستوى مدلول العمل المتمحور ثقافياً وبنيوياً على دعامات السرد التي هي الشخصيات، وهي تشبيهي في الأدب تقليدياً، ستستخدم سلسلة من الإجراءات المتقاربة لدعم المعلومة المنقولة من قبل الشخصيات ومن أجلها، والتي هي دعامات الاحتفاظ بالمعنى وانتقاله. وهذا ما يسميه الشكلانيون الروس طرق (التمييز غير المباشر)(80)، وهي طرق متنوعة جداً يجب تحديدها وتصنيفها. لقد رأينا سابقاً أن اسم العلم يمكنه أن يكون، من خلال تعليله، عنصر تشديد دلالي (وإعلاناً نفسية الشخصية وانعكاساً لها، وحتى إعلاناً عن قدرها العام). هناك طريقة أخرى مستخدمة كثيراً، هي طريقة الديكور (المكان المنسجم أو غير المنسجم مع مشاعر الشخصيات وأفكارها): مثل الشخصية السعيدة الموجودة في مكان مفرح(81)، والشخصية البائسة الموجودة في مكان مزعج، إلخ. لدينا هنا، على نطاق واسع، نوع من "المجاز المرسل السردي": الكل من أجل الجزء، والديكور من أجل الشخصية، والمسكن من أجل الساكن، والذي ليس خاصاً بالمؤلفين الواقعيين(82).

هذا كله يطرح مشكلة الوصف ووضعه، ووظيفته الداخلية، وعلاقاته مع السرد الذي أُدخل ضمنه(83). يمكن أن يعتبر الوصف كعامل جماعي يجب دراسة دوره بعناية، لأنه يمكن أن يكون ليس فقط صنو الشخصية، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً شخصية مستقلة: يمكن أن يصبح وادٍ من المستحيل تجاوزه مناقضاً للبطل؛ ويمكن أن تكون حديقة (البارادو في خطأ الأب موريه) موضوع بحث وناشرة المعرفة والرغبة في الفعل في الوقت نفسه، إلخ. إن العلاقة

بين الشخصية والوصف تُفسّر، إذن، بتعبيرات اتصال العوامل وانفصالها، أي كمقولات حالات استباق التحولات السردية ونتائجها.

يمكننا أيضاً، على المستوى الأسلوبي، أن نلاحظ أن الوصف هو المكان المفضل للاستعارة: إن شجرة البَتولة "مرنة مثل فتاة شابة". وشجرة "تنتصب كتمثال ضخم وحيد"، إلخ، أي المكان الذي يُفسّر فيه المحكي، من جهة بطريقة مولدة للارتياح، أو مولدة للإزعاج. ويمكننا من جهة أخرى، أن نلاحظ أن هذه الاستعارات، هي بصورة عامة، تشبيهية (مثل فتاة شابة/مثل تمثال ضخم) أي أنها تدعم تركيز السرد حول الشخصية وتقويه. ومن وجهة نظر بريموند: "سيكون من السهل استبدال الوصوفات بجمل موضوعها الحقيقي (من وجهة النظر السردية) شخص... إننا ندرك بالحدس، ونتحقق بالتجربة أن هذا النوع من الاختصار ممكن دائماً تقريباً(84). "أخيراً، يستخدم الوصف عمداً صياغات "حيّة" مثل الفعل الضميري (ينتصب، ينحفر، يمتد، يجري...)، واسم الفاعل (مع...) أو منظّمات مستعارة من المحكي (في حين أن... مع أن... جاء أولاً... بعد ذلك... إلخ..)(85)، هذا كله يؤدي على تقوية مركزية الحكي، والانتقال الدلالي بين الوصف والسرد، والتحديد غير المباشر للمعلومة عن الشخصيات، وحتى خلق فلسفة خاصة، هي فلسفة التفاعل بين المكان ـ والكائن، وهي فلسفة نعم، مثلاً، أنها كانت عقيدة المدرسة الطبيعية(86). يمكن أن تأتي عدة إجراءات أسلوبية مماثلة أخرى لتدعم الحشو الكامل للقول، وتدعم قابلية تحديد الحكي، أي تحديد الشخصيات. ومن هذه الإجراءات:

آ ـ الوصفات الجسدية، والملابس، وأسلوب الحكي، وعرض التعليلات النفسية، إلخ. وتُقدم هذه التعليلات غالباً هنا من أجل تسويغ انسجام الشخصية الداخلي عبر نسج علاقة بين فعل وسلسلة من الأفعال، بين مشروع وتحقيق له، بين سبب ونتيجة، إلخ.

ب ـ إن الأشياء المساعد للشخصية هي غالباً التجسيد لبعض خصائصه النفسية، والأخلاقية، أو الجسدية (هراوة هرقل، وأسد يفان...).

ج ـ إن مرجعية بعض التواريخ المعروفة (التي كُتبت من قبل في النص الخارجي الشامل للثقافة) تفيد في ت قييد مجال حرية الشخصيات، كنوع من الحتمية لقدرها، مثل المرجعية إلى فيدر في (الخوري)، وإلى جينيز في (خطأ الأب موريه) إلخ(87).

د ـ يمكن أن يكرر النص نفسه (في العمق)، عبر إدخال جزء ضمن سياقه (مثل المقطع، والمشهد، والحكاية القصيرة، والقصة المثالية المستقلة إلى حد ما)، ويفيد هذا الجزء، الذي هو على شكل من الداعم الدلالية، كنوع من النموذج المصغّر، الذي يختزل العمل كله، وتنتج الشخصيات فيه على الصعيد الاختزالي النظام الشامل لشخصيات العمل بصورة كاملة. بهذا الشكل العمل يقتبس ذاته، وينغلق على نفسه، ويتقرب من تحصيل الحاصل أو البناء الجناسي التصحيفي. وهكذا يتضمن نص (le Horla) لموباسان متوالية (تعود المتوالية الوسيطة في الحكاية إلى 16 آب، والأكثر طولاً هي المتوالية التي تظهر فيها شخصيات جديدة، والتي استخدم فيها الحوار، إلخ..) وجلسة التنويم المغناطيسي عند الدكتور بارنت في باريس، الذي يعيد إنتاج المخطط الشامل للحكاية (صراع سلطات، غياب معرفة، فقدان الإرادة)؛ مثلما أن هذه ال متوالية مسبوقة بمتوالية قصيرة (يعود تاريخها إلى 14 آب) التي تعيد إنتاج الآراء السياسية للراوي حول ضياع الإرادة واستقلال الشعب، وهذا موضوع يشرح بصورة غير مباشرة فقدانه هو نفسه لإرادته الخاصة. بالإضافة إلى هذا، فإن الصور والرسومات واللوحات الداخلة في العمل، أو التي يذكرها العمل، هي التي تفيد فيه كرموزه المتكررة(88).

هـ ـ الأفعال التكرارية غير الوظيفية. يمكن أن ينقل التحليل هذه الأفعال إلى صنف الوصفات الدائمة للشخصية، وهي لا تقوم بصورة عامة إلاّ بالكشف عن هذه الشخصية من دون إدخال تحولات. لدينا هنا إجراء أسلوبي قريب أحياناً من المبالغة: إن القول بأن حطاباً فقيراً (يذهب كل يوم لقطع الخشب من الغابة) يؤدي إلى تعريفه بوصفه إنساناً فقيراً جداً (وحطاباً).

كل تكرار لوحدة هام، ولكنه يمكن أن يكون له وظائف عديدة مختلفة: مثل الوظيفة التأخيرية (تأخير الخاتمة)، ووظيفة المبالغة، والوظيفة التزيينية، والتحديدية (إشارة إلى أقسام القول)، إلخ... يمكن أن يحصل غالباً في القول تكرار+وتحول (نمذجة وتبدل) للازمة المكررة؛ لاحظ كلود ليفي شتراوس أن الأسطورة استخدمت لغايات بنيوية (تدعيم الانسجام الداخلي، والتعبير عن حادثة لاحقة، وإخفاء معارضة، إلخ..) وتكرار متوالية معينة(89).

الخاتمة: سنحاول تلخيص أهم العناصر التي طرحتها دراستنا في الجدول التالي:

مستويات التحليل	نماذج البنى	نماذج الوحدات	مستويات التمثيل
خارج الظهور	بنى منطقية	تصنيفات ومخططات منطقية أساسية لا تاريخية (عمليات ومحاور منطقية)	غير تمثيلي وغير تشبيهي
ظهور (مستوى عمل خاص في هذه المنظومة الدلالية)	بنى دلالية وحدات القول نظام بعيد	تركيبات تعبيرية سردية ـ نماذج فواعل ـ شخصيات نماذج ـ أدوار (الحكاية)	تشبيه أو تمثيل
	بنى لغوية ونحوية نظام قريب	ضمائر، بدائل، أسماء علم، تكرارات إلخ... (النحو	
	بنى ثقافية وأسلوبية للتفخيم والتبئير (رموز دلالية ضمنية وأيديولوجية).	البطل والخائن الطيبون والشريرون الرئيسية والثانوية	

إن السطور السابقة لا تهدف إلاّ إلى تحديد مشروع، وهو مشروع جعل اللغة النقدية لوصف الشخصية متجانسة ضمن سيميولوجيا العمل: مثل التوزيع، ومستويات الوصف، والاعتباطية والتعليل، وعلاقات منظومة التغيرات الأسلوبية، واستبعاد الحشو، وتقديم نظرية، إن هذه المفهومات والبرامج مشتركة مبدئياً في كل سيميولوجيا. يجب أن تكون، إذن، الضامنة لخصوصية سيميولوجيا الشخصية، والتي تسمح بتمييز السيميولوجيا من المقاربة التاريخية، والنفسية، والتحليلية النفسية، والاجتماعية أو المنطقية.

الهوامش:

1ـ أظهرت مقالة هامة لجيرار جينيت بعنوان: "الممكن والتعليل" (نشرت في مجلة اتصالات، عدد/1968/2، وأعيد نشرها في كتاب أشكال 2، دار سوي ن 1969)، أن علم النفس لم يكن داخل الشخصيات، ولكن داخل الإدراك، من خلال القارئ، لنوع من تأثير النص المرمز عبر حقبة وأجناس خاصة (الممكن والواقعية، الخ....) والذي يظهر من خلال التأسيس المنظم والتوضيحات لعلاقات السبب بالنتيجة بين أفعال الشخصيات.

2ـ إن اللازمة الأكثر شهرة هي، بالتأكيد، لازمة الشخصية "التي بدأت تقود، بالتدريج، حياة مستقلة، وتبتعد" عن مبدعها. انظر بلزاك يستدعي بيانشون، الخ... من هنا تأتي ردات فعل بعض المدارس، وردة فعل زولا ضد ستاندال، والتجاوزات النفسية للستانداليين، أو الرواية الجديدة المدشّنة "فضاء الشك" من خلال رفض الشخصية التقليدية "العميقة" لصالح الأشكال المسطحة للعبة الورق (روب غرييه).

من أجل وجهة نظر تقليدية حول المسألة، يمكننا أن نقرأ، إذا أردنا: الروائي وشخصياته لفرانسوا مورياك، مع تقديم لإدموند جالو، وبوشيه ـ شاستيل، 1933. ومن أجل تفكير نقدي ونظري أكثر حداثة، انظر آلان روب غرييه، "وحول بعض المفهومات القديمة ـ الشخصية" انظر "من أجل رواية جديدة، غاليمار، 1964"، سلسلة أفكار، وف. راستيه "مفهوم في خطابات الدراسة الأدبية" ظهرت في مجلة الأدب، 7 تشرين الأول، 1972، باريس، لاروس، عدد مخصص "لخطابات المدرسة عن النصوص".

3ـ انظر كتاب م. زيرافا، الشخص والشخصية، باريس، كلينكسيك، 1969. يبقى وصف زيرافا بصورة أساسية فلسفياً، وتاريخياً وجمالياً.

4ـ من المؤكد أن الشخصية هي نقطة "تأثير الواقع" الهامة. إننا نعرف التحذيرات الدائمة: "أي تشابه مع الأشخاص هو مجرد مصادفة" يرى رولان بارت في (إمبراطورية العلامات، جنيف، سكيرا، 1970، ص 15 ـ 16)، أن اليابانيين سيكونون في منأى عن هذا الوهم المرجعي: (تميز اللغة اليابانية، ككثير من لغات العالم، بين الكائن الحي ـ إنسان أو حيوان ـ وبين الجماد خاصة على مستوى أفعال الكون؛ ولهذا فإن الشخصيات الخيالية التي دخلت قصة من نوع:

كان في قديم الزمان ملك تتأثر بسمة الجماد؛ وفي حين أن فنناً كله يلهث وراء إبراز حياة الشخصيات الروائية وواقعها، فإن بنية اللغة اليابانية نفسها تقود أو تضع هذه الكائنات ضمن قدراتها على الإنتاج، كعلامات مقطوعة عن الحجة المرجعية بامتياز: وهي حجة الشيء الحي). مما لا شك فيه أن الجهود الأولى التي سعت إلى استعادة دراسة مشكلة الشخصية توجد عند تودوروف في (الأدب والدلالة، باريس، لاروس، 1976، وفي اتصالات عدد/ 8، 1966، باريس، سوي). تركز انتقادات مقالة تالية لشاتمان: "في النظرية البنيوية ـ الشكلانية للخاصية الروائية" (نقد عمل تودوروف، مجلة الدلالات الأدبية، عدد/1972/1، موتون) حول حالة سابقة للمسألة.

5ـ مقالة "الشخصية" من المعجم الموسوعي لعلوم اللغات، لدوكرو وتودوروف، باريس، سوي، 1972، ص 286.

6ـ ج. كولر، الشعرية البنيوية، رولدج وكيغان بول، لندن، 1975، ص 230.

7ـ في موضوع السيميولوجيا، انظر السطور الأولى والمعروفة لسوسور (محاضرات في اللسانيات العامة، بايوت، 1965، ص 330 + 100 ـ 101).

حدد إميل بينفنست في مقالة هامة موسومة "سيميولوجيا اللغة" (وأعيد نشرها في مشكلات في اللسانيات العامة، ج 2، غاليمار، 1974) نوعين من الدلالة: الدلالة الخاصة بالعلامة (علم العلامة) والدلالة الخاصة بالخطاب (علم الدلالة). وكل نوع يستخدم وحداته الخاصة. ونحن نستخدم هنا هذا المصطلح. إن العمل النظري الأكثر أهمية في الوقت الحاضر 1976 هو دون شك، عمل غريماس (من المعنى، باريس، سوي، 1970).

8ـ انظر "التحليل العلاماتي لخطاب قانوني" في غريماس، علم العلامة والعلوم الاجتماعية، باريس، سوي، 1976، ص 790 ـ 128. أشار بروب كذلك في عمله (مورفولوجيا ـ الحكاية، باريس، 1970، ص 100). إلى أن المواد والصفات كانت شخصيات كاملة: "إن الكائنات الحية، والمواد والصفات يجب أن ينظر إليها كقيم متماثلة من وجهة نظر المورفولوجيا التي ترتكز على وظائف الشخصيات". هذا لا يمنعنا من أن نأخذ في السطور التالية أمثلتنا المحصورة تقريباً في مجال الأدب والتشبيه. من أجل تحليل سردي لنص فلسفي، انظر ف. راستييه، أيديولوجيا العلامات ونظريتها، موتون، 1972.

9ـ انظر أي. غوفمان، عرض الحياة اليومية، ترجمة فرنسية، باريس، دار مينوي، 1973.

10ـ عرضت هذه المسلمات الأربع بوضوح كبير عبر إميل بينفنست في مقالته "سيميولوجيا اللغة" (مصدر سابق).

11ـ من هنا يأتي التمييز الذي يفرض نفسه بالتدريج بين العلامة وين الخطاب (أو النص والقول): "يجب أن يكون علم العلامة معروفاً؛ ويجب أن يكون علم الدلالة ـ الخطاب ـ مفهوماً "(إميل بينفنست، عمل ذكر سابقاً). تستند ما وراء اللسانيات، إذن، مع تفضيل، إلى اللسانيين الذين، مثل هيلمسليف، وهاريس، أو بينفنست، لم يريدوا تثبيت حدود ضيقة، مبدئية، للسانيات، واعترفوا بالنص كوحدة خاصة.

12ـ انظر ك. توجبي، مقالة "أدب ولسانيات" في المجلة الرومانية، عدد/1968/2، (عدد خاص)، أكاديمية فورلاغ، كوبنهاغن، انظر أيضاً، إميل بينفنست، مصدر سابق: "يمكننا أن نميز المنظومات التي طبعت فيها الدلالة في العمل من قبل المؤلف، والمنظومات التي عبر فيها عن الدلاة عبر عناصر أولية في حالة معزولة، بصورة مستقلة عن الروابط التي يمكن أن تدعمها. في المنظومات الأولى، تفرز الدلالة علاقات تنظم عالماً مغلقاً، في المنظومات الثانية تكون الدلالة مرتبطة بالعلامات نفسها. "إن العمل الأدبي، إذن مرمز في حالات عديدة: بوصفه لغة؛ وبوصفه عملاً، وبوصفه أدباً.

13ـ انظر الصفحات الكلاسيكية لإميل بينفنست في (مشكلات في اللسانيات العامة، ص 225، والصفحات التالية، باريس، غاليمار، 1966).

14ـ حول البدائل والظاهرة اللسانية لاستبدال، انظر مثلاً، دوبوا، (القواعد البنيوية للغة الفرنسية، المجلد الأول، ص 91 والصفحات التالية، باريس، لاروس، 1965)؛ ومن أجل وضع أسماء العلم، المصدر السابق، ص 155 والصفحات التالية. لقد كانت مسألة أسماء العلم، هذه موضوع نقاشات لا تنتهي بين المنطقيين من جهة واللسنيين من جهة أخرى. أعطى المنطقيون لاسم العلم خصوصية متميزة جداً، هل يجب علينا أن نقول، ربما لكي نبقى دقيقين، إن "سيميولوجيا الشخصية" تناسب فصل "البدائل والاستبدال" في أي نحو (تحليل وظيفي وتوزيعي لطبقة من الوحدات المسماة ـ بدائل ـ" وإن الباقي كله يبقى أسلوبية الشخصية؟

ولكن عندما تظهر الشخصية ليس فقط في مواد "النص المطلق" للغوي، ولكن أيضاً في الأعمال، فإنه يكون ضرورياً التوجه إلى عمل متزامن عبر طبقة من الرموز. انظر ج.س. سيرل "أسماء العلم"، Mind 266، 1958، وب . كلارينفال، دراسة حول الوضع اللغوي لاسم العلم"، دفاتر علم المصطلح، المجلد الثاني، 1967، ديدييه، لاروس، باريس.

15ـ يمكننا أيضاً أن نستخدم الباريميتر وعلم التصنيف لجاكبسون لكي نبدأ تصنيفاً أولياً، ونتحدث عن: شخصية عاطفية، وضمنية، ومرجعية، وإخبارية، وشعرية، ولغوية نقدية، بحسب وظيفتها الأساسية في النص.

16ـ انظر مقالة رولان بارت (تأثير الواقع "مجلة اتصالات، عدد/2، باريس، سوي، 1968.

17ـ حول هذا المفهوم الهام، والذي أُخذ هنا بالمعنى الواسع، انظر ل. لونزي، (التكرار والمحكي)، اتصالات، عدد /16، 1970، باريس، سوي.

18ـ تتناسب هذه الشخصيات غالباً مع الشخصيات المخبرة التي اعترف بروب بأهميتها (مصدر سابق ص68 والصفحات التالية) والتي تفيد في تأمين الروابط بين الوظائف: بين اختطاف الأميرة ورحيل البطل، يجب أن تكون هناك شخصية مخبرة تخبر البطل أن الأميرة اختطفت إن هذه الشخصيات تشكل "العوالم المنظمة" للحكاية (رولان بارت).

19ـ ويليك ووران، نظرية الأدب، الترجمة الفرنسية، باريس، سوي، 1971، ص 208.

20ـ بنية النص الفني، الترجمة الفرنسية، باريس، غاليمار، 1973، ص 346 ـ 349.

21ـ من المعنى، عمل ذكر، ص 188 ـ 189.

22ـ "البنية والشكل"، نص يعود إلى عام 1960، وأعيد نشره في (الأنتروبولوجيا البنيوية، باريس، يلون، 1973، ص 161 ـ 162). يستخدم كلود ليفي شتراوس في النص نفسه تعبير "حزمة من العناصر التفاضلية" (ص170). سنجد في إشارات سوسور حول Niebelungen والتي نشرت جزئياً حديثاً (من قبل د. س. أفال في السلسلة، دراسات في نظرية النص، باريس، 1973)، تعريفات قريبة من تعريفات شتراوس، وبروب، ودميزيل: "تتألف الأسطورة من سلسلة من الرموز ضمن معنى محدد. تخضع هذه الرموز للتقلبات والقوانين نفسها التي تخضع لها السلسلات الأخرة من الرموز، مثل الرموز التي هي كلمات اللغة. إنها تشكل كلها جزءاً

من السيميولوجيا.. كل شخصية من الشخصيات رمز يمكن أن نراه وهو يتغير.. تماماً مثل الرون (أقدم الحروف الأبجدية الجرمانية والإسكندنافية كانت تستعمل في الكتابات السحرية والتمائم) أـ الاسم، ب ـ الموقع إزاء الآخرين، ج ـ الطبع؛ دـ الوظيفة والأعمال.

الشخصية هي، إذن، شبح نحصل عليه من خلال تركيب هش لفكرتين أو ثلاث.. وحالة مؤقتة من التجميع، العناصر وحدها هي التي توجد... والتركيب لثلاث وأربع صفات يمكن أن تنفصل في أي لحظة. "وتقارب أيضاً بعض تعريفات "الروائيين الجدد" لسنوات الستينيات التي تعرف الشخصية مثلاً بوصفها "حاملة لحالات" أو داعمة "لبعض التحولات والمحافظة الدلالية (ن.ساروت، في "ما أبحث عن فعله" الرواية الجديدة أمس واليوم، باريس، UGE ، 1972، مجلد/2، ممارسات، ص 350).

23ـ تودوروف، نحو ديكاميرون، موتون، 1969، ص 280.

24ـ إن الشخصية التاريخية هي غالباً شخصية ثانوية في الحدث في الرواية الكلاسيكية: "هذه الأهمية القليلة هي تحديداً التي تمنح للشخصية التاريخية ثقلها الدقيق في الواقع، وهذه القلة هي بمقدار المصداقية.. الشخصيات التاريخية تجعل الرواية كعائلة، وتجعل الأسلاف مشهورين ومؤقتين بصورة متناقضة: إنها تعطي للروائي بريق الواقع وليس بريق المجد: إنها آثار تفضيلية للواقع" (رولان بارت، س/ز، باريس، سوي 1970، ص 108 ـ 109).

25ـ يمكننا أن نستذكر هنا صيغة سبيتزر وهو يعرف الاسم "بالحتمية الصريحة للشخصية". ولكن هذا صحيح بالنسبة إلى كل محكي وكل شخصية (سواء كانت تاريخية أم غير تاريخية): بمقدار ما يمتد المحكي بمقدار ما تحدد الشخصية مسبقاً بكل ما يعرفه القارئ عنها من قبل. من هنا تأتي الإمكانية، بالنسبة إلى المؤلف، لمراعاة سلسلة من "الإخفاقات" ضمن هذا الانتظار.

26ـ "انتظرت جيرفيز لانتييه حتى الساعة الثانية صباحاً".

27ـ "شخصية الرواية، بافتراض أنها أدخلت مثلاً عبر إسناد اسم عليم يمنح لها، تتشكل بالتدريج من خلال إشارات تمثيلية متلاحقة، وتنتشر على امتداد النص، ولا تظهر شكلها الكامل إلا في الصفحة الأخيرة بفضل عملية التذكر التي تقوم بها القارئ" غريماس "العوامل، والفواعل، والأشكال" في علم العلامة السردي

والنصي، السلسلة، باريس، لاروس، 1973، ص 174. سيكون على علم العلامة في المحكي، إذن، أن يوحد مفهوم الموقع (الذي تظهر فيه الشخصية في العمل وما هو توزعها؟) ومفهوم التعارض مع أي شخصيات أخرى لها علاقات تشابه أو تناقض).

28ـ شعرية النثر، باريس، سوي، 1971، ص 15، أعاد تودوروف أخذ مصطلح "حزمة" الذي استخدمه كلود ليفي شتراوس للموضوع نفسه، واستخدمه جاكبسون لموضوع سيميولوجي آخر (الفونيم) بالإضافة إلى النصوص النظرية لتودوروف وغريماس، نذكر الأعمال الهامة التي تركز على مفهوم الشخصية: مثل عمل تاشين يوسل (الأشكال والرسائل في الكوميديا الإنسانية) باريس، مام، 1972، وعمل س. أليكساندريسكو (منطق الشخصية) الذي كتب ضمن منظور ولغة نقدية منطقية أكثر منها سيميولوجية، (باريس، مام، 1974).

29ـ إن المصلح والمنهج هما لبروب (مورفولوجيا الحكاية، مصدر سابق، ص 174). "انظر أيضاً التحليل العاموي لأسطورة أوديب لكلود ليفي شتراوس (الأنتربولوجيا البنيوية، ط10، باريس، بلون، 1958، ص 235 والصفحات التالية)، وهي نموذج عن قراءة جدولية تهدف إلى إظهار الثوابت الدلالية لمحكي معين، وهي قراءة "يتلاشى فيها نظام التتابع التاريخي ضمن بنية سجلية مؤقتة" (الأنتربولوجيا البنيوية، ص 165). وبحسب رأي رولان بارت أيضاً: "المعنى ليس في نهاية المحكي، إنه يتجاوزه" إن دراسة نظام شخصيات المحكي تال، إذن، لـ:

أـ تقسيم النص إلى متواليات؛

ب ـ تصنيف المتواليات؛

ج ـ اختصار المتواليات.

30ـ مع ذلك، يجب ألا نخلط بين إشارة غياب، وهي إشارة توضحت من خلال النص بوسائل مختلفة، وبين غياب الإشارة ولا نحتفظ بهذه الأخيرة إلا إذا دخلت ضمن منظومة من العلاقات.

إن المسكوت عنه في النص لا يمكن وصفه دائماً لأنه مطلق، وهذا ليس سبباً لأنه لا يقال لنا مثلاً الآراء اللغوية لشخصية معينة، من أجل اعتبار هذه الشخصية غير لغوية أو ضد اللغة، لكي لا نبقى محور "القدرة اللغوية". نحن لا نبقي هذا التصنيف السلبي إلا إذا كانت هذه الشخصية تواجه شخصيات أخرى تقدم بوضوح بوصفها مهتمة باللسانيات.

31ـ حول استخدام هذه الخطط المنطقية ووظيفتها، انظر ر. بلانشي، (بنى عقلية، باريس، فران، 1969)، وغريماس، وشابرول، وراستييه، وكوكيه. يقوم ليفي شتراوس في كتابه (أسطوريات) باستخدام كبير أيضاً لبنى بأربعة محاور لكي يصف تغيرات المضمون التي تحصل بين أسطورة وأخرى.

32ـ حول أهمية المحاور المحايدة (غير.. غير) أو المركبة (أو.. أو/ حيناً.. حيناً/ و.. و) لتوليد شخصيات وسيطة (مهاجرة، محكمة، شخصيات ممزقة، ومركبة، وتصالحية، وتصادمية، الخ..) انظر ليفي شتراوس (الأنتربولوجيا البنيوية، ص 248 والصفحات التالية).

33ـ هذا مفهوم توجه البنى المنطقية، انظر غريماس، من المعنى، ص 165.

34ـ حول الاختلاف بين البنية غير الموجهة والبنية التقابلية، انظر ر. بلاتشي، ص 107 والصفحات التالية. إن دور مضاعفة الشخصيات يجب أن يفحص دائماً باهتمام. هل يتعلق الأمر بمجرد نوع من التفخيم الأسلوبي (نوع من الإطناب في المنظومة السردية يمكن أن يؤدي إلى التمثيل أو إلى ملحمة)، أم أن للمضاعفة وظيفة أخرى، خاصة وظيفة تصنيفية؟ ألا يوجد دائماً، تحت ما يظهر مبدئياً بوصفه تكراراً بسيطاً للشخصية نفسها، بنية تقابلية أو غير موجهة (بدرجات) مموهة؟ أكد ليفي شتراس غالباً على أن تكرار وحدة في الأسطورة هو، في أكثر الأوقات، إخفاء بنية متدرجة (انظر خاصة: أسطوريات، من العسل إلى الرماد، باريس، بلون، 1968، ص 138، 139، 156). طرح فرويد أيضاً هذه المشكلة في تفسير تكرار الموضوعات أو الشخصيات المتشابهة في (موضوع الصناديق الثلاثة) ضمن (دراسات في التحليل النفسي التطبيقي، باريس، غاليمار، سلسلة أفكار، 1973، ص 89 والصفحات التالية).

35ـ نذكر بتعريف بروب للوظيفة (إننا نعرف أنه يستبعد الوصوفات من تحليلاته): "إننا نقصد بالوظيفة فعل شخصية محددة من وجهة نظر دلالتها في سياق الحبكة" (ص 31). للقول الوصفي (أو بحسب مصطلح غريماس القول الإسنادي) غالباً وظيفة فاصلة، يفيد ظهوره كغطاء أو خاتمة لمتوالية سردية التي هي مكان التغير: مثلاً، إن القول عن الشخصية بأنها غنية لا يظهر إلا بعد مرحلة من الغنى، أو بعد مرحلة من الفقر. إن المحكي سيرورة تحافظ على الدعامات (الشخصيات) وتستبدل إسنادات هذه الشخصيات.

36ـ لا تخلط بين التكرار، والإيضاح، والنتيجة الوظيفية في (الفتاة العجوز) لبلزاك، إن شخصية دوبوسكييه ليست مفرطة في جنسيتها حقيقة، بل بالعكس، على الرغم من المعلومة الهامة والإشارات العديدة (الكاذبة) التي تقدمه على أنه كذلك. بصورة عامة لا يتطابق عند الخائن الوجود والظهور. يستطيع المؤلف الإكثار من "الخدع" والدروب الكاذبة الممكنة. تندمج هذه الخدع بما يسميه س/ز "الرمز التأويلي" للنص (مجموع الدروب الكاذبة، إشارات كاذبة أو صحيحة، تشويقات، تأخير المعلومة، غموض متواصل، الخ. هذا كله يؤدي إلى التشويش على وجود الشخصيات، وإخفائه، وتأخير حقيقة عنه).

37ـ انظر الفصل التقليدي لإميل بينفنست، "مستويات التحليل اللساني"، (مشكلات في اللسانيات العامة). نجد عند شتراوس التمييز بين: الرمز، والهيكل، والرسالة (أسطوريات، 1، المطبوخ وغير المبطوخ 1964، ص 205)، ونجد عند النحويين التوليديين التمييز بين المستوى الدلالي، والمستوى النحوي، والمستوى القولي (نحو ديكاميرون). ونجد عند بينفنست التمييز بين: النظام العلاماتي، والنظام الدلالي (مشكلات في اللسانيات العامة، 2 ، ص 63 وما بعدها) الخ.

38ـ في (بنية النص الفني، ص 335) يقابل لوتمان بين "الشخصية الجمعية، والشخصية المتغيرة".

39ـ مثل هذه الإجراءات التي يجب دراستها على صعيد الرواية وليس فقط على صعيد جملة واحدة مثلما يحصل هنا، تسمح بمقاربة مفهوم البطل. يمكن لهذه الطرق التي قد تؤدي إلى تشكيل نماذج شاذة (يمكن أن تصنف التفاحة وماري في المجموعة نفسها)، أن تسهم في تدمير وحدة الشخصية، وهذه عقيدة قسم كبير في النقد الكلاسيكي.

40ـ غريماس، من المعنى ص 254.

41ـ انظر بروب، ص 96 وما بعدها. تقدم كل متوالية في المحكي نوعاً من التوزيع للفاعلين (وحدات معجمية) بالاعتماد على العوالم (وحدات دلالية لهيكل المحكي) (غريماس، من المعنى، ص 253).

يعرّف الفاعل إذن بأنه:

أـ هوية تمثيلية (تشبيهية أو تشكيلية أو غيرها)

ب ـ حية و،

ج ـ قابلة للفردانية (ومتجسدة غالباً في حالة بعض المحكيات الأدبية غالباً، من خلال إسناد اسم العلم)، مصدر سابق ص 255 ـ 256.

42ـ تستطيع بعض المفهومات الدلالية البسيطة مثل المفعول به والفاعل، الخ... أن تظهر على المستوى النحوي (جملة) مثلما تظهر على مستوى القول العام (من هنا يأتي كل نوع من أساليب التكرار الداخلية الممكنة). سيكون مفيداً، إذن، سبر التشابهات التي يمكن أن توجد بين الجملة والمحكي، ورؤية فيما إذا كان المحكي لا يمكن اعتباره "جملة كبيرة" متعددة في الأصناف كلها (الزمن، المظهر، النموذج، الصوت، الشخص، الخ). انظر ك. بريموند، (منطق المحكي، سوي، 1973، مواضع مختلفة)، وغريماس "النموذج العاملي هو أولاً امتداد للبنية النحوية" (الدلالة البنيوية، باريس، 1966، ص 185).

43ـ يجب أن نشير إلى أن هذه الأشكال كانت قد سميت "مواقف" من قبل سوريو. كان بعض المنظرين يحلم في تقديم تصنيف لها. بهذا الخصوص، انظر، الكتاب الطريف لبولتي (المواقف الدراماتيكية الستة والثلاثون)، باريس، ميركور دو فرانس، ط3، 1924، الذي حاول قبل سوريو وغريماس، وبعد غوزي وغوته، أن يحصي بالاستناد إلى الرواية والمسرح الإمكانيات السردية كلها. وللمؤلف نفسه كتاب (فن خلق الشخصيات، 1912).

44ـ إننا نرى أن البنية العاملية الأساسية يجب أن تكون "متقنة" عبر إدخال منظومة من النماذج (الإرادة، والمعرفة، والقوة)، والقيم (الإيجابية أو السلبية)، ودرجات من التحيين (حقيقي وافتراضي). يعرف المحكي، إذن، كمنظومة من التحويل، والانتقال المعمم للموصوفات أو الموضوعات المادية، أو للنماذج. انظر غريماس "مشكلة علم العلامة السردي: موضوعات القيم"، لغويات، 31، 1973، لاروس، وج. كوكيه، "نظام النماذج والتحليل التحويلي للخطاب" في علم العلامة الأدبي، باريس، مام، ص 147 وما بعدها.

45ـ بدلاص من العودة إلى العامل كفاعل جمعي، من الممكن البحث عن استخلاص وحدات دلالية أكثر صغراً، وأنواع من الفاعلين الفرعيين، ومحاولة تحديد... مفهوم الدور... إن المضمون الدلالي الأدنى للدور هو، بالنتيجة، مماثل لمضمون الفاعل، باستثناء مظهر التفرد الذي لا يحتويه: الدور كينونة تمثيلية فعالة، ولكنه مجهول واجتماعي؛ في المقابل الفاعل هو فرد مندمج "يقوم بدور أو عدة

أدوار" غريماس، من المعنى، ص 256. على هذا المستوى يقع شتراوس عندما يحدد طبقات الشخصيات ـ النماذج مثل "أخذ الطيور من أعشاشها"، "الفتاة المجنونة من العسل" "الجار المزعج" "الجدة الفاجرة" الخ. يتعلق الأمر، إذن، بطبقة وسيطة بين العامل والفاعل، وبعدم ثبات بالنسبة إلى العامل، وثبات بالنسبة إلى الفاعل (انظر دوليزيل، "From Motifemes to motifs" ، شعريات، 4، 1972، لاهاي، موتون).

46ـ انظر ز. ريكات، "زولا راوياً" مجلة أوربا، أيار 1968، من أجل دراسة الشكل المتكرر للحماية والعقد في حكايات زولا وقصصه.

47ـ "علم تصنيف المقولات السردية ــ وكذلك العوامل، يمكن أن يتشكل عبر الإدخال التدريجي لقيود دلالية محددة... مثل.. الإرادة التي تقيم العامل كالفاعل.. وتعتبره منفذاً محتملاً للعمل.. والمعرفة، والسلطة ـ القوة ـ" (غريماس، من المعنى، ص 168 ـ 173) "لدى المقولات الصيغية الإرادة في وظيفة جعل الفاعل كافتراض للفعل، في حين أن القولين الصيغيين للمعرفة والسلطة أو القوة يحددان هذا الفعل الممكن بطريقتين: كفعل ناتج عن المعرفة أو يقوم فقط على السلطة" (مصدر سابق، ص 175) يمكن إذن، تمييز المتواليات والروايات التي تمتلك فيها الشخصيات بعد سلسلة من الاختبارات المؤهلة، المعرفة (هذه المعلومة، هذا السر، هذه التجربة) وكل ما تقدم فيه المعرفة كشيء فطري (متوارث أو طبع، الخ..) وكل ما تنبعث فيه السلطة عن المعرفة (عالم) أو بالعكس، الخ....

48ـ سنجد هنا مفهوم "التوزيع" في اللسانيات، الذي اعتمده بروب: يمكننا أن نعتبر هذا التوزيع للشخصيات معياراً للحكاية" (ص 103).

49ـ إن الشخصية كلها على المستوى المجرد... تخلق على مستوى النص إمكانية الأفعال النظامية وغير المتوقعة في الوقت نفسه، أي تخلق الشروط للمحافظة على قدرة الإخبار، والتخفيف من الحشو في المنظومة" (لوتمان، بنية النص الفني، ص 354 ـ 355).

50ـ انظر بوبي واتسون العديدين في (مغنية الأوبيرا الصلعاء) لإيونيسكو، أو الأسماء المشتركة "كانتين" في (الصخب والعنف) لفوكنر.

51ـ تستخدم أجناس متنوعة هذا التكافؤ بصورة متباينة، ولكن أيضاً هذا البعد، وهذا الاختلاف، الذي يمكن أن يوجد فيها بين التسمية وتفسيرها (تعريفها): إن الأحجية أو الكلمة المتقاطعة تطرحان التعريف، وتعلنان أننا نبحث عن التسمية.

في المقابل، عند العودة إلى القاموس أو الصورة، نرتب التسمية ونبحث عن التعريف. أخيراً، في الحكاية الفلسفية في القرن الثامن عشر، إن مختلف الشخصيات الساذجة (الساذج، البريء، الفظ، الخ..) تمتلك فن وصف الأشياء والأشخاص (من هنا تأتي الكناية ذات القيمة التهكمية) دون امتلاك أسماء (العلم أو المشتركة).

52ـ من هنا تأتي أهمية مشاهدة التقديم ("إليك سيد X الذي... الذي..") وذلك من أجل سد هذا النقص الدلالي بسرعة.

53ـ حول العلاقات بين تسمية الشخصيات و"وجهة نظر" المؤلف اتجاهها، انظر مثلاً ب.أوسبنسكي، شعرية التأليف، مقالة ظهرت في مجلة شعرية، عدد/9، 1972، باريس، سوي.

54ـ البؤس لنا، البؤس للإنسان. لقد جاء ال.. ال.. كيف يسمى.. ال.. يبدو أنه يصرخ لي باسمه، لا أسمعه.. ال.. نعم.. إنه يصرخ به.. إنني أستمع إليه.. لا أستطيع.. كرره.. هورلا.. لقد سمعته.. هورلا.. إنه هو.. هورلا.. لقد جاء.. (موباسان، حكايات وقصص، آلبان ميشيل، 1952، مجلد 2، ص 1118).

تأتي التسمية هنا في نهاية بحث عن المعرفة، في نهاية مقاربات وصفية وكنائية من قبل السارد. في (خيَّال العربة لكريتيان دو تروي، لدينا النظام التالي: خيَّال ← الخيَّال

خيَّال العربة ← لانسيلو. لا يستقبل البطل اسمه إلا بعد استخداماته الأولى.

55ـ بالنسبة لسبيتزر في (دراسات في الأسلوب، باريس، غاليمار، 1970، ص 222) الاسم هو بشكل من الأشكال الأمر الحتمي للشخصية. ويقترب من شتراوس: "بالنسبة إلى الفكر الأصلي، يشكل اسم العلم الاستعارة للشخصية" في أسطوريات، ط2، من العسل إلى الرمال، ص 294. حول مشكلات الاسم والكنية، انظر مقالة ج.ل.باشلييه "عن الاسم" مجلة اتصالات، عدد/ 19، 1972، باريس، سوي. بالنسبة إلى رولان بارت: "يجب أن يكون اسم العلم دائماً مسبوراً بعناية كبيرة، لأن اسم العلم، إذا استطعنا القول، أمير الدالات: إن دلالاته المصاحبة غنية، واجتماعية، ورمزية"، (تحليل نصي لحكاية لإدغار آلان بو"، ظهر في العمل المشترك (علم العلامة السردي والنصي، باريس، لاروس، 1974، ص 34).

56ـ انظر هذه "الصورة الطباعية" التي شكلتها بعض قصائد فونج (الوزير، لاعب الجمباز، الخ..)

57ـ حول الرسم البياني المستخدم في اللغة، انظر مقالة جاكبسون "البحث عن جوهر اللغة" ديوجين، باريس، غاليمار، 1966.

58ـ انظر ب. غيرو، البنى الاشتقاقية للمعجم الفرنسي، باريس، لاروس، 1967. غالباً ما تقوم التقابلات: التناغم ـ التنافر، المفتوح ـ المغلق، مفصلة مريحة ـ مفصلة صعبة، الحروف الصوتية ـ الحروف الصامتة، الخ.. بدور في مضاعفة أو تأكيد التقابلات السردية الوظيفية: شخصيات رئيسية ـ شخصيات ثانوية؛ أو تقابلات عقائدية: شخصيات طيبة ـ شخصيات شريرة، أبطال ـ خونة. لاحظ سوسور من قبل أن التقارب بين اسم العلم في نص شعري يؤدي إلى نشاط جناسي تصحيفي مكثف. يمكن، إذن، الحديث مع بعض المحللين (مثل غريماس، وكوكيه) عن نبرة عروضية يترافق الشكل والتوزيع فيها مع شكل العامل السردي وتوزيعه مثلما يؤدي إدخاله، وتثبيته، وتحديده.

59ـ حول هذه المسألة "للشفافية" المورفولوجية، انظر سوسور محاضرات في اللسانيات العامة، ص 180 وما بعدها. و ج. دوبوا "مشكلات المصطلح التقني"، دفاتر علم المعاني، 9، 1966.

60ـ إما روولت، لكونها مثل مدام بوفاري، متحررة من التاريخ، ومن كنيتها ومن اسمها الشخصي في الوقت نفسه.

61ـ الروغون ـ ماركات، باريس، غاليمار، بلياد، 1960، مجلد 1، ص 364.

62ـ من أجل خلق أسماء شفافة مورفولوجياً، يستطيع المؤلف أن يراهن دائماً على لغة (عالمية)، انظر: Eusthenes , Panurge , Epistemon عند رابليه. تطرح أسماء العلم دائماً مشكلات عندما يتعلق الأمر بترجمة نصوص. هل يجب أن نترجمها أولا نترجمها؟ إن عدم الترجمة تؤدي غالباً إلى خسارة معلومة هامة، عبر إلغاء هذه التأثيرات للتعليلات التي تصبح عندئذٍ عصية على الوصول بالنسبة إلى القارئ الأجنبي. إننا نعرف اهتمام شتراوس بأسماء العلم لشخصيات الأسطورة (انظر تحليله لأسطورة أوديب في الأنتروبولوجيا البنيوية، 1958).

63ـ مثل دور "إيحاء" الشخصيات الذي يمكن أن تقوم به بعض النماذج المعجمية، والنحوية، أو الثقافية الجامدة، مثل قائمة الألوان، والفضائل، والأخطاء، الخ..

(انظر ج. باتاني، "نماذج معجمية وبنى أدبية في العصر الوسيط" مجلة التاريخ الأدبي لفرنسا، أيلول ـ ك1، 1970، باريس، كولان) أو بعض أشكال البلاغة (انظر جيرار جينيت، "المجاز المرسل عند بروست، أو ولادة الحكي "أشكال 3، باريس، سوي، 1972).

يوجد هنا كل "علم السرد التوليدي" الذي يجب تأسيسه. في الواقع، تحمل اللغة في داخلها، وفي وحداتها الأصغر (المعجمية، والنماذج القواعدية...) أو الأكثر جموداً في الاستخدام (التعبير، والروسمة، والاستعارة المستخدمة..) بذور الحكي الممكن دائماً، وإيحاءات مضمرة من أجل اللفظ الوصفي للمعنى ومن أجل التشبيهات التي تخلق شخصيات. إن الشخصيات بوصفها "موضوعات أسطورية" عند شتراوس، هي عناصر سابقة الإجهاد بقوة. (ص35).

64ـ انظر غريماس "ألعاب القيود العلاماتية" (من المعنى، ص 135، وما بعدها). لاحظ بروب أيضاً أن الجمهور لم ينتج كل الأشكال الحسابية الممكنة" (ص142). لقد رأينا سابقاً أن اختيار شخصية تاريخية، أو شخصية مندمجة ضمن سلسلة (Rougon, Macquart) يرهن بشدة موقفهما السردي. وبمقاربة شتراوس: "إن النحو الأسطوري لم يكن قط حراً بصورة كاملة ضمن حد قواعده. فهو يخضع أيضاً لقيود البنية التحتية الجغرافية أو التكنولوجية. من بين جميع العمليات الممكنة نظرياً عندما نواجهها من وجهة نظر شكلية فقط، يستبعد بعضها دون سبب، وهذه الفجوات ـ المحفورة كشيء فج ضمن لوحة، التي لولاه تبدو لوحة طبيعية، تخط فيها سلباً أطراف بنية ضمن بنية، يجب دمجها بالأخرى للحصول على نظام حقيقي للعمليات" (أسطوريات، 1، ص 251).

65ـ يطرح توما شيفسكي المشكلة على الشكل التالي: "إن العلاقة العاطفية مع البطل مثل التعاطف أ، النفور) تتطور بالاستناد إلى أساس أخلاقي. إن النماذج الإيجابية أو السلبية عنصر ضروري لبناء الحكاية... الشخصية التي تتلقى الأثر الانفعالي الأكثر حدة والأكثر تميزاً تسمى البطل"، (نظرية الأدب، باريس، سوي، 1965، ص 295). يمكننا أن نعرف الثقافة كمنظمة من القيم التي تمنح معنى ضمنياً للبنيات الأولية للدلالة سواء كان هذا المعنى مريحاً (إيجابياً) أم سلبياً (غير مريح). من وجهة نظر ف. شكلوفسكي: "يقوم البطل بدور الصليب على صورة، أو بدور نشارة الخشب على ماء جارية ـ إنه يبسّط آلية تركيز الانتباه" (حول نظرية النثر، لوزان، عمر الإنسان، 1973، ص 298).

66ـ انظر غريماس، من المعنى، ص 142 وما بعدها.

67ـ حول مشكلات تبئير القول، انظر جيرار جينيت، أشكال 3، باريس، سوي، 1972، ص 206 وما بعدها. يستطيع الرسم تشكيل إجراءات متشابهة أو أصلية، تهيمن عليها الثقافة بقوة، وذلك من أجل تدعيم شخصية على حساب شخصيات أخرى: موقف في المستوى الأول (مقابل موقف في الواجهة الخلفية)، ضخامة (مقابل صغر) ألوان حادة (مقابل ألوان باهتة)، دائرة (مقابل إبهام)، تعدد (مقابل وحدانية الظهور، انظر مثلاً المشاهد السردية البطيئة، مثل توضيحات بوتيسلي بالنسبة إلى الكوميديا الإلهية)، الهالة (مقابل غياب الهالة بالنسبة إلى أبطال الكتابة أو الأسطورة)، والشخصية الواقعة عند التقاء النظرات (مقابل الشخصية خارج نقطة الالتقاء)، والمكان الاستراتيجي (حقل ذهب) (مقابل مكان محايد) الخ. حول الحشو انظر ج. دوبوا، وف.دوبوا ـ شارلييه، عناصر من اللسانيات الفرنسية، باريس، لاروس، 1970، ص 179 وما بعدها.

68ـ انظر ف. راستييه، "مستويات غموض البنى السردية" (تحليل دون جوان موليير)، مجلة علم العلامة، 3، عدد/1971/4، موتون، لاهاي. انظر أيضاً لوتمان، بنية النص الفني، ص 360: "في حالة الاختلاف بين الرمز الثقافي للمؤلف وللجمهور يمكن أن تقسم حدود الشخصية من جديد." البطل، إذن، على المستوى السردي، الموازي الدقيق لنقطة التلاشي في اللوحة الواقعية التي دُشنت مع عصر النهضة، وهذا الإجراء يعقلن الفضاء الداخلي للعمل ويرتبه من أجل وصله بالفضاء الثقافي للقارئ.

69ـ يتعارض الوصف مع الوظيفة مثل الثابت وغير الثابت، وفعل الشخصية ووجودها (انظر بروب، مورفولوجيا الحكاية، باريس، سوي، ص 290). حول درجة الوصف، انظر رقم 1 سابقاً.

70ـ الاشتراك في دائرة عائلية محددة، وفي نموذج متشكل من قبل وموضح من خلال عنوان (روغون ـ ماركت، ثيبولت، الخ..) يسمح بطرح مسبق للبطل منذ الذكر الأول لاسمه. يمكن أن يدعم هذا من خلال عنوان خاص لأحد أجزاء السلسلة؛ مثلاً، عند زولا، (حضرته أوجين روغون) حيث يتم التبئير عبر استخدام لقب رسمي (حضرته) وهو نفسه اسم تفضيل.

71ـ إن البطل في قصص عديدة لموباسان معرّف مسبقاً على وضعه لأنه يشارك في عقد مبدئي ("احكِ لنا قصتك ـ أكانت .. آه جيد إليك..") الذي يقدمه كسارد لقصة وقعت معه.

72ـ في (حضرته أوجين روغون) يسمى أوجين دائماً "الرجل العظيم".

73ـ يمكننا، من خلال التلاعب بالكلمات، القول إن البطل هو دائماً رسول (يدعم قيم مجتمع أو جماعة وينادي بها). في هذا المجتمع، وفي عصر معين يمكن أن يكون فلاح أو عبد، أو عامل أو زوجة أب، أو عجوز، بطلاً أو بطلة. حول البطل في العصر الكلاسيكي في المسرح، انظر ج. شيريه، (فن المسرح الكلاسيكي في فرنسا، ص 19 ــ 50، باريس، نيزيت، 1970) فيما يتعلق بالأساطير الأمريكية، أشار شتراوس إلى أن البطل كان، بصورة عامة، سيد الصيد واللحم والزينات الغنية، والنار التي تزيد الحرارة، والماء المدمرة (الرجل العاري، باريس، 1971، ص 345)، وكان قد عرف من خلال الزواج الذي عقده (اقتران أو انفصال مع امرأة مقبولة أو غير مقبولة).

كان بطل الرسوم المتحركة لفترة طويلة في الولايات المتحدة الأمريكية (أبيض وأنكلوسكسونياً وبروتستانتياً) حصراً. إن الصورة هي غالباً نقطة التثبيت المفضلة للسمات الوصفية ذات الدلالات الضمنية الإيجابية أو السلبية القوية. انظر هـ. ميتيران، "الارتباطات المعجمية والتنظيم في المحكي: كلام الوجه في تيريز راكان"، النقد الجديد، عدد خاص، "اللسانيات والأدب" ن 1968، باريس.

74ـ شاهد على ذلك البطل البيكارسكي الذي يتجاوز سديم الشخصيات التي لا تعود إلى الظهور ثانية، ولا توجد إلا في وقت اللقاء. مثلما أن، في المقابل، أمين السر أو الجارية في المسرح يتحكم السيد بظهورهما دائماً. ولكن المحاور المميزة تتغير: نعرف، مثلاً، أن حكايات عديدة تفضل زوجاً (نيسوس وأوريال، الصديقان، لموباسان...) الذي من الطريف أن نشير إلى أنه غالباً في موقع الدونية النهائية، كما لو أن اقتسام البطولة كان سيضعفه وظيفياً. حول الشخصيات ــ المتماثلة، انظر مثلاً، شتراوس: أسطوريات2، من العسل إلى الرماد، ص 138 ــ 156، باريس، بلون، 1968، الذي يشير إلى أن الازدواج، غالبات، ليس إلا تغطية لبنية ضعيفة. وهو غالباً أيضاً قدر سلسلة (لمسلسل، أو رواية دورية، أو على حلقات، أو لرسوم متحركة أسبوعية، الخ...) يحتاج القراء إلى أن يتعرفوا على أنفسهم في ملازم البطل (صديق شعبي إلى حد ما، وهزلي، يتصف بصفات جيدة أو عنده بعض العيوب، حيوان أليف يشارك في المغامرات)، ملازم أكثر إنسانية. وأقل كمالاً من البطل. نشير أخيراً إلى أن الجماهير تستطيع القيام بدور

الشخصيات الأبطال: جماهير جيرمينال لزولا، وأكتوبر لإيزينستان، الخ.. البطل، إذن، متحرر:

أ- من كل تشبيهية؛

ب - من كل فردانية؛

ج - منكل نموذج للسرد (أنا، هو أو هم)؛

د - من كل تعريف عاملي (سلبي أو إيجابي، فاعل أو مفعول به، الخ..)

75- يربط فاليري البطل بالكارثة: "البطل يبحث عن الكارثة. والكارثة تشكل جزءاً من البطل. سيزار يبحث عن بروتوس؛ ونابليون عن القديسة هيلين، وهرقل عن قميص... وأخيل عن هذا العقب؛ ونابليون عن هذه الجزيرة. تحتاج جين إلى محرقة، وإلى نار للحشرة. وهنا نوع من قانون الجنس البطولي الذي يتبناه التاريخ وكذلك الأسطورة بصورة تنافسية)، أفكار سيئة وأخرى الأعمال الكاملة، مجلد 2، بلياد، ص 902. البطل هو، إذن منتج للثقافة أولاً، وبعد ذلك يتشكل من خلا ل الحكي، في الوقت نفسه: "إن وضع البطل هو وظيفة الحكي. إنه هذا العامل الذي يطلع بالتدريج على المنظومة الاجتماعية، أو بصورة أدق يحلل المجتمع كمنظومة (وهنا تعليمه)، وينتج تناقضاً يبقى مخفياً إلى حينه: بين الغزل والحب، والفجور والعاطفة، والمال والمشاعر، والتشبه بالأكابر، والفن، باختصار بين القياس والاختلاف"، س. لوترينجر "قياس المغالاة" مجلة شعرية، عدد/12/ 1972 باريس، سوي. يعرف المثال الأخير "البطل الإشكالي" الذي يميز رواية القرن التاسع عشر بحسب رأي لوكاتش.

76- يتعلق الأمر بمشكلة انطلاق السرد عبر خلق كائن افتراضي يمتلك إرادة، وبرنامجاً (حول هذه المفهومات، انظر غريماس، من المعنى، مواقع مختلفة). حول مشكلة البطل، انظر أيضاً غريماس، المصدر السابق، ص 133، و ص 242 - 243.

78- التردد نفسه موجود في التفريق بين العامل والفاعل والبطل عند لوتمان (بنية النص الفني، ص 334 وما بعدها: "مفهوم الشخصية") الذي يقتفي أثر بروب بدقة إلى حد ما. نشير في آخر تعريف لبروب، إلى خليط المعايير التوزيعية (في اللحظة التي ترتبط فيها)، والنفسية (من يعاني)، والوظيفية (علامة مع شخصية أخرى، مفهوم الفقد)، والأخلاقية (بؤس، اعتداء).

79ـــ وهكذا يجب عدم الاندهاش إذا كان موت الشخصية ـــ البطل في العصر الحديث، أمراً مقرراً، ويحاول المؤلف، بوسائل مختلفة من اللاتبئير أو التبئير الجمعي، أو الإزاحة عن المركز (انظر بهذا الخصوص أعمال ميخائيل باختين)، ألا يفضل أي شخصية (ولكن هل هذا ممكن؟) هذا يأتي في الوقت الذي يتشكل فيه جمهور متجانس بالتدريج (كتاب الجيب، ووسائل الإعلام) وفي الوقت الذي تصبح فيه مخاطر الانحراف، والتشويش في تحليل الشخصية واضحة بصورة جلية. إننا نعلم أن لوكاتش يؤكد دائماً على ضرورة المحافظة على بطل في النص: "كل عمل مؤلف بطريقة دقيقة يشتمل على.. طبقة. يمنح الكاتب لشخصياته نسقاً محدداً عندما يصنع منها شخصيات رئيسية أو رموزاً ثانوية. وهذه الضرورة الشكلية قوية إلى حد أن القارئ يبحث بصورة عفوية عن هذه التراتبية، حتى في الأعمال التي تكون مركبة بطريقة متراخية، ويبقى غير راض عندما يقارن بالآخرين وبالفعل، إن صورة الشخصية الرئيسية لا تتطابق مع النسق الذي سيكون متناسباً مع مكانته في التأليف" (مشكلة الواقعية، ترجمة فرنسية، باريس، 1975، ص 90).

80ـ انظر توماشفسكي، نظرية الأدب، ص 294.

81ـــ حول لازمة التعبير، انظر ي.ر. كورتيوس، الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني، باريس PUF ، 1956، ص 226 وما بعدها. تخدم هذه اللازمة كقول إسنادي (وصفي) بسيط، وتوجد، إذن، غالباً في الحدود الفاصلة الاستراتيجية في القول: بداية المحكي ونهايته، وبداية المتوالية ونهايتها، الخ... بروب (ص 37 ـــ 38) أشار من قبل إل أن هذه اللازمة كانت توضع غالباً في بداية الحكاية. هذا كله ليس خاصاً، بالتأكيد، بالحكاية أو المحكي المصنوع من علامات لغوية. تفيد خلفية الصور في الرسم، غالباً ليس كديكور واقعي، ولكن كحمل رزي للشخصية المقدمة. انظر مثلاً الرسومات اليابانية المطبوعة (علامة على الحداثة في العصر) على خلفية صورة زولا لمانييه.

82ـ صنف بروب، دون تردد (المسكن) بين "حوامل" الشخصية (موفولوجيا الحكاية، ص 107). بالنسبة لجاكبسون (دراسات في اللسانيات العامة، باريس، طبعة مينوي، ص 63): يجري المؤلف الواقعي استطرادات فيها مجاز مرسل من الحبكة إلى الفضاء، ومن الشخصيات إلى الإطار الفضائي ـــ الزماني. إنه محب للتفصيلات المجازية المرسلة "انظر أيضاً ويليك ووارن (نظرية الأدب، ص 309)

"الديكور هو الوسط، وكل وسط، خاصة في داخل المسكن، يمكن أن ينظر إيه كتجربة مجازية مرسلة أو استعارية لشخصية معينة".

83ـ انظر مقالتنا: "ما الوصف؟" مجلة الشعرية، عدد 12، 1972.

84ـ ضمن "ملاحظات حول قواعد لديكاميرون" منطق المحكي.

85ـ انظر مثلاً وصف قبعة شارل وحلوى العرس لإما في مدام بوفاري. من أجل هذه الجولات كلها، التي فضل بعضها بانتظام من قبل الكتاب الانطباعيين في القرن التاسع عشر والعديد من أتباعهم، انظر ج. دوبوا، الروائيون الفرنسيون في القرن التاسع عشر، بروكسل، 1963.

86ـ يعرف زولا الشخصية على الشكل التالي: "عضو مركب يعمل تحت تأثير وسط معين" (الروائيون الطبيعيون).

87ـ هذه الوسائل كلها تدعم قابلية التوقع في المحكي: إن الإكثار من التلميحات إلى جينيز في (خطأ الأب موريه) تؤدي إلى التكهن بنهاية مماثلة لنهاية آدم وحواء، بالنسبة إلى الشخصيتين ـ البطلتين.

88ـ انظر وسائل المسرح على المسرح (هاملت)، واللوحة في اللوحة (الرسام ونموذجه)، والفيلم في الفيلم، والمحكي في المحكي، الخ.

انظر أيضاً بروب (ص95): الحكاية، مثل كل ما هو حي، لا تولد إلا أطفالاً يشبهونها. إذا كانت خلية من هذا العضو قد تحولت إلى حكاية صغيرة ضمن الحكاية، فإنها تبنى... وفق القوانين نفسها التي تبنى على أساسها أي حكاية رائعة خرى".

89ـ انظر أسطوريات، المطبوخ وغير المطبوخ، ص 119.

شعر

ترجمة: إبراهيم بيطار *

بديع صقور *

قصائد من أميركا اللاتينية

قصائد من أميركا اللاتينية

بابلو نيرودا

أوسكار كاسترو

سارة بيال

ماكاجنس موري



* إبراهيم بيطار: مترجم من سورية

بديع صقور: مترجم وشاعر من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب*

متى أعود إلى بلادي

ترجمة: إبراهيم بيطار

إيه يا تشيلي!
يا ورقة تويج الزهرة المُصاغة من بحرٍ وثلجٍ وريح
متى ألتقيكِ فأطوي شريطكِ الزبديّ حول خصري
وأطلقُ على أرضكِ قصيدتي؟
هنالك رجالٌ من ماء
ورجالٌ من أسماكٍ وماء..
أما أنا فمن تراب
أطوفُ العالم فأزدادُ سعادةً
وكلُّ مدينة تهبني حياةً جديدة
لكنْ ما إن تمطر على جبالكِ وسهولكِ إلا
وينهمرُ المطرُ حولي
ولا تثلجُ إلاّ ويدركني الثلج...
إنَّ رياحَ (فلبارئيزو) تلطمُ الموج وترتدُّ
على صدري
لكنَّ قلبي نافذةٌ محطّمة
ها قد عادَ تشرينُ إليكِ بالرّبيع
بينما ظلَّ الوقتُ هنا خريفاً بلا حراك
أعبر السهول الغنيّة الواسعة كلَّ يوم

وكلُّ شيءٍ أصفر
الشجرة والمعزقة والإنسان
الإنسان الذي يصنع الذهب والغد
والفسحة والصفاء
لكنَّ ربيعَ بلادي يأتي من الشمال إلى الجنوب
كفتاةٍ تطيرُ عاريةَ القدمين
فوق الصخور السود وضفاف الزبد
والجزر المجرَّحة
وأنا ولدتُ في الجنوب
غادرتُ العزلةَ وآخرَ الزعماء لأصيرَ رجلاً
عبرتُ القمم عاشقاً ومكتشفاً
فيا شعبي! أحقاً إنَّ صوتي يرنُّ في أذنكَ؟!
أحقاً تتذكَّرني كنهرٍ يجري عند أبوابكَ؟!
ليتكَ تقرِّب أذنَكَ من الأرض فتسمعني جيداً
فأنا أركض نحوَكَ أبداً غاطساً ومغنّياً
أيها الربيع أعِدْني إلى بلادي!
فماذا أمتلكُ إن لم أرَ كلَّ يومٍ ألفَ فتاة
وألفَ رجل، أحملُ معهم جزءاً من الأمل؟
ماذا أمتلكُ إن لم أمشِ وعلم بلادي ينتقل
من يدٍ إلى يد ليصلَ إلى يدي؟
إيهِ تشيلي!
لقد عادَ الربيع فمتى ألتقيكِ؟

أطوفُ حقولك وشوارعَكِ
أتنقّل من بيتٍ إلى بيت لألملمَ أجزاء الحرية
متى نتزاوج يا ذاتَ العينين البحريتين الخضراوين
ويكون لنا ملايين الأبناء؟
يا بلاداً من دون خرقٍ بالية
متى أستيقظ بين ذراعيكِ مبلّلاً بالبحر وبالندى؟
آخذكِ من خصرِكِ وأمضي معكِ كما تمضينَ
معي
ولن يأخذكِ أحدٌ مني
فمتى؟... ومتى؟... ومتى؟...

◆يقصد بآخر الزعماء (أوغستين بينوتشيه).
القصيدة من ديوانه "الإقامة في الأرض"

(أغني لئلا أنساك)

للشاعر التشيلي: أوسكار كاسترو

1910 ـ 1947

ت: إبراهيم بيطار

ـ 1 ـ

لغةُ الحبِ عذبةُ النغماتِ
فانهلي يا طيور منها وهاتي
ودعي زرقة اليواقيت تحكي
ما بهذا الوجوه من آيات
أنت من صاغت القصائد قبلي
كالقناديل من مساء الحياة
وأنا القادم الأخير إليك
بين هذي الشطآن والغابات
متعباً أنشد العزاء لروح
أثقلتها الأيام بالآهات
لأغني ما ضاع بالأمس منيّ
وغدا في مدافن الذكريات
فإذا شئت صحبتي وسماعي
فحذار البيت في كلماتي

ـ 2 ـ

ها هنا كنا منذ حين وكانتْ
هي صيفي ودفء شمس شتائي
وربيعي المقيم في عمق روحي
وشذى منزلي وطعم غذائي
نأمن الدرب والنسيم عليل
نحو هذا المحيط عند المساء
نتهادى وما لنا غير ظل
فوق أكوام تبره الصفراء
آه يا طيرُ ما لقلب أنيسٌ
إلا في مثله من الأحياء
ها هو الشط عاد مذ فارقتني
وارتمت بيننا دروب السماء
قفرة لا يتوه غيري فيها
وسراباً يعدو أمام رجائي
ها هو اليوم عاد رملاً وماءً
وصهيلاً للموج مثل البكاء
إن رأيتِ شجرة تتعرى
حينما الصيف سيد الأجواء
فهو قلبي المهجور مثل رصيف
موحش في جزيرة عذلاء
إن ترى سائلاً يفتش عني

فهو حزني يا طير وهو شقائي
فكأنا أصبحنا عيناً وجفناً
ألتقيه ولا يمل لقائي

ـ 3 ـ

إن تأملتِ نجمة وهي تبكي
قال منها النوى وليل ثقيلُ
والقريب القريب بات بعيداً
وتبدّى لروحك المستحيلُ
فهي ذي دمعتي التي خذلتني
أفلتت لم يحطها صبرٌ جميلُ
فاسأليها هل خنتُ حبها يوماً
أو ترامى لحلمي طيف بديل
لغة الماء في العيون صلاة
ودموع المضنى شموع تسيل
ما لقلب يا طير في الأرض سلوى
إلا في مثله.. وأين المثيلُ...

من ديوان كاسترو "ساعات الحنين"

لا تقبض البحر

شعر سارة بيال

ترجمة : بديع صقور

***سارة بيال: شاعرة من تشيلي، من مواليد 1931 ـ عملت في مجال الصحافة ـ في الثمانينيات كانت رئيسة الجمعية الأدبية جمعية "بيدرو برادو" في المحافظة الخامسة "فالبارانيسو". من أعمالها: المدينة التي لا تستطيع أن تقول ـ الإصغاء للريح ـ "بابلونيرودا في فالبرانيسو". وكانت صديقة حميمة للشاعر "بابلو نيرودا".**

غير مجد الرجوع فوق الدروب

قلب جلي..

خطوة مبعثرة..

تعود كلَّ لحظة مثل إناء

أبداً، لا يستقطر النبيذ من عينه..

غير مجد مطاردة الهذيان

الذي يرسو بين فجر الغيوم.

لا تقبض البحر تحت ذراعيك

ولا تفاجئ أمسك بالبقاء

على قيد الحياة

الأفضل أن ترمي أسارك

في العذوبة..

دون أن تستحضر الأيام

المحترقة،

ولا الماء الذي يجلبُ الحظَّ

المحطم.

الأفضل معرفة الموت في كلِّ

قبلة..

ولنمتْ كما يشاء ذلك

الشيء،

وحده.

لنمت تحت وطأة ريح شديدة

ونضجع كموجة.

أغنية الخريف

مانويل ماكاجنس موري*

ترجمة: بديع صقور

*مانويـل ماكاجـانيس مـوري: شـاعر مـن تشـيلي مواليـد 1878 ـ 1924 في مدينـة "لاسرينا" شمال "سانتياغو" المحافظة الرابعة، وهو من أصول برتغالية.. في أول شبابه نشر قصائده في مجلة الريشة ومجلة القلم.. عاش في مدينـة "سـان برنـاردو" القريبة من العاصمة "سانتياغو".. كـان صـديقاً حميمـاً للشـاعر "بيـدروبرادو" وكانـا في المجموعـة الشعرية "عشرة".. وكان أيضاً صديقاً للشاعرة والمغنية "فيوليتا بارا"، من أعماله: وجوه 1902 ـ أصباغ 1904 ـ البيت والبحر معاً عام 1910 ـ ما هو الحبُّ؟

أغنية الخريف
كانت جميلة وطيبة
في الحسن كإلهة..
رقيقة..
صافية
وهادئةَ..
امرأة طيبة، ورائعة.
ابتسمت.. ابتسمنا معاً
اقتربت.. اقتربنا معاً
فهمت.. فهمنا معاً
فرحت.. فرحنا معاً

***

ولكن العالم قال:
إن ذلك هو الحبّ
وكلٌ فرحي قايضته بالألم..
مثلما الزهرة للفراشة
مثلما النسيم للسوسنة..

هكذا أحببتها..
كانت جميلة..
كانت جميلة وطيبة
مبتهج بجمالها
وهي بنبوغي مسرورة
صداقتنا كانت صافية جداً
ولا أحد منا كان يتألم..
ولكن العالم قال:
إن ذلك هو الحبٌ
وكل فرحي قايضته بالألم.
***

لا أستطيع أن أكون من دونها
معاً نعبر اليوم
أنظر إليها،
إنها جميلة جداً
انظر إليها
إنها تسمعني..
تحدثنا عن الخطر الذي مضى
أبداً، ندون أحاديث الحبّ
أبداً، لم أحدث يديها الناعمتين
ولا بريق عينيها الجميلتين.
***

ولكن العالم قال
إن ذلك هو الحبّ
وكل فرحي قايضته بالألم.
***

أحبها حلوة ناعمة
كان حباً مثل الحلم
لا أستطيع أن أحبها بجنون
لأنها تمتلك سحراً عجيباً
هي عبدة لسحرها
لماذا، لا يمكن أن تكون لي؟!
***

ولكن العالم قال:
إن ذلك هو الحب
وكلُّ فرحي قايضته بالألم.
***

ذات صباح ضبابي
تركتها بحزن عميق
هذه المرأة الطيبة والرائعة
مثل إلهة جميلة وطيبة..
هي مضت..
ولكني تابعتُ حبي لها..
أحبها مثل حلمٍ
إنَّ خيالها دائماً معي
وهذا الخيال أنا مالكه
***

الآن، روحي تفكر في ألمها:
حسناً، ما يقوله العالم:
إنَّ ذلك هو الحب

ترجمة: عيسى فتوح*

خمس شاعرات من بلغاريا

خمس شاعرات من بلغاريا

إليزابيتا باغريانا

دورا غابي

بلاغا ديمتروفا

ليدا ميليفا

رادا ألكسندروفا



Elisaveta Bagriana

*مترجم وباحث من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

- 1-

اليزابيتا باغريانا

ولدت في صوفيا عام 1893، وتخرجت من قسم اللغة السلافية في جامعتها، بدأت تنشر قصائدها منذ عام 1915، وبعد أن عملت في التعليم بضع سنوات، انصرفت كلياً للشعر.

وراحت تزود به الصحف والمجلات، رأست لجنة تحرير مجلة "سبتمبري" عام 1952، وترجمت إلى اللغة البلغارية أشعاراً فرنسيةً وروسيةً كثيرة.

مولعة بالأسفار، ولذلك طافت معظم دول العالم، فانعكست هذه الأسفار على إنتاجها الكثير المتنوع. من دواوينها:

الخالدة والقديسة 1927، ونجمة الملاح 1932، وقلب إنساني 1936، وخمس نجوم 1953، وطيارة إلى موسكو 1953، وقطار 1955، وقصائد مختارة 1955، ومن شاطئ إلى شاطئ 1963، ونقاط متعاكسة 1972، ونور وظل 1977.

ترجمت أشعارها إلى حوالي ثلاثين لغةً، وطبعت دواوينها في روسيا، وبولونيا، وتشيكوسلوفاكيا، ورومانيا، ويوغسلافيا، وفرنسا، وإيطاليا، والسويد، وفييتنام، والهند، وسورية، واليونان....

نالت جائزة "ديمتروف"، ولقب فنان الشعب، وأحسن عامل في حقل الثقافة.

خوف معكوس

نخاف حين تزحف حيةٌ نحوَنا
وحين تفاجئنا ليلاً بندقيةٌ سُدّدت إلينا
وحين تتدفع غيمةٌ سوداءُ نحوَ محصولِنا....

***

نخاف حين يهجم علينا كلبٌ مسعورٌ،
وحين نحسّ بخطاً خفيةٍ وراءَنا،
وحين يلاحقنا ظلُ لعنةٍ....

***

نخاف من الأشياء
التي نواجهها
والأشياء
التي تتبعُنا

***

نخاف
لأن "اليومَ" سيصبح "أمس"،
و"الغد" سيصبح "الزمن الماضي".

***

جواب

"إذا كان كل شيء معجزة، فلماذا

لا يكون الموت معجزة أبدية أيضاً؟

موريس كاريم

حين سألوني

من زمانٍ

ما أكثرُ الأشياء

دهشةً في الحياةِ برأيكِ؟

أجبتُ

دون أن أترددَ لحظةً:

"الحياةُ نفسها".

***

هكذا هي دائماً،

وستبقى دائماً

ما دمتُ على شاطئِها،

حيثما يوقظني صوتُ العشب

في الصباحِ،

لن أتوقف إطلاقاً

لأتعجبَ

من معجزةِ الحياةِ،

في كلِ أثرٍ من آثارِها.

***

أوافق معكَ يا "موريس كاريم[1]

إنساناً وشاعراً،

على أن كلَ شيءٍ حولَنَا من الآياتِ المعجزاتِ:

الفجرُ، ونبعُ الماءِ،

والأزهارُ، والأطفالُ

والطيرُ في الفضاءِ،

وقوسُ قزحٍ،

والقلبُ الإنسانيُّ،

والفكرةُ الواضحةُ،

والفراغُ اللامتناهي، والمطلقُ،

والزمنُ الذي لا يرحم...

***

لكنني لا يمكن أن أقبلَ

فكرتَك الغريبةَ

أعرف أنك قلتَهَا

فقط لتعطيَ نفسَكَ

والآخرين

أملاً وعزاءً،

***

[1] شاعر بلجيكي.

أعرف أنه لا مفرَّ من الموتِ

وأنه شيءٌ طبيعيٌ،

وضروريٌ.

لكنه ليس كذلك بالنسبةِ لي

"معجزةٌ أبديةٌ"،

إنه ضدُ المعجزةِ.

***

ـ2ـ

دورا غابي

ولدت دورا غابي في 28 آب سنة 1888، في بلدة "دوبرتيش" في بلغاريا، ودرست في سويتزرلند وفرنا، وهي مؤلفة مشهورة لشعر الأطفال، وعالمة دقيقة بنفوسهم، فهي ـ كما تقول ـ "مدينة لهم بأجمل ما تحتفظ به".

تعد من أعظم الشاعرات البلغاريات، وسيدة من سيدات الفن الشعري المصقول، دلت على ذلك حتى في سن الشيخوخة، وبعد أن بلغت التسعين، فلا يزال شعرها حتى اليوم يمتلئ بالحيوية، وينبض بزخم الشباب، باعتراف النقاد جميعهم الذين درسوا شعرها، يضاف إلى ذلك تفاؤلها الفطري، وإيمانها الراسخ، واندفاعها الشديد نحو السعادة وهناء العيش.

وكما أنها شاعرة للأطفال والكبار، فهي مترجمة قديرة عن اللغة الفرنسية التي أتقنتها اتقاناً جيداً.

من دواوينها: "أزهار البنفسج" 1908 و"الطريق الترابي" 1920، و"المجنون" 1938، و"فيلا" 1946، و"الأوقات المزعجة" 1957، و"قصائد جديدة" 1963، و"قصائد غنائية" 1966، و"انتظري أيتها الشمس" 1967.

كن عاقلاً!

عندما تسير في العتمةِ
احذر أن تصدمَ شيئاً،
وعندما تتناول حليبَكَ،
إياك أن تحترق.

***

عندما يبرد الجو، احترس جيداً
أن تحتفظَ بثيابكَ دافئةً،
وعندما يصبح حاراً
انزع عنك كلَّ ما يزيدُ في حرارَتِكَ.

***

انظر وتذكر
كلَّ شيءٍ بانتباهٍ،
عندما تجلسُ جيداً
أو عندما تقفز على قدميكَ!

***

ولكن هذا صعبٌ،
وبالنسبةِ لي صعبٌ جداً!
فكيف يفعل أبوك ذلك؟
إن هذا لمدهشٌ حقاً!.

الجدة

تقول والدتي: إن جدتي
كانت يوماً صغيرةً،
ومثلي، لم تكنْ تستطيع
أن تلبسَ ثيابَهَا وحدَهَا.

***

وإن ضفيرةً كانت تتهادى
فوق ثوبها القصيرِ جداً،
وإنها كانت تذهب إلى المدرسةِ،
تحمل دفاترَ وأقلاماً،

***

ألا ما أحلى
هذه الجدةَ العجوزَ،
وهي تضع نظارتَيها الكبيرتينِ
وتتمتم وتؤنّب ـ
وتلبَسُ ثوباً قصيراً،
وتحمل دفاترَ وأقلاماً!

***

أيتها الجدةُ العزيزةُ
أيتها الجدةُ اللطيفةُ!.

***

انتظري، أيتها الشمسُ

انتظري، أيتها الشمسُ،
لستُ مستعدةً
لمجيءِ الليلِ، فنهاري لم ينتهِ بعدُ!
ولم أفرغْ من الصراعِ مع ضميري
لأمنَحَه شيئاً من الراحةِ.
لقد تعلمتُ منذ عهدٍ قريبٍ التحدثَ
إلى الحجارةِ والأشجارِ
ولم أملأ يومي بعدُ
بحكمَتِهَا،
وهناك ــ تريدينني أن أخلُدَ إلى النومِ
وتمضين في سكينةٍ
وجلالٍ،
فتمضي معكِ قممُ "فيتوشا"[2]
والقرى الصغيرةُ التي صبغتْها ألوانُ الغروبِ
وأوهامُ الغدِ الآتي.

***

انتظري حيناً، أعطني الوقتَ
لأتعلم كيف يمكن للمرءِ أن ينامَ

[2] فيتوشا: اسم جبل يطل على مدينة صوفيا.

في هذا العالمِ المضطربِ،
عندما يصبح الأرقُ هو الضميرُ،
والضميرُ هو النهارُ!.

***

انتظري، أيتها الشمسُ.

***

الساعة العصيبة

لماذا تقترب النهايةُ بمثل هذهِ السرعةِ؟
لم أتمكن بعدُ
من رؤيةِ الكونِ،
ومن التحليقِ في أجواءِ السماءِ
لم أتمكن بعدُ
من أن أبوحَ لإنسانٍ
بأنني قد أحببتُه ما حييتُ،
ولم أستطع أن أعلنَ،
بملءِ صوتي، سخريتي وهزئي.
ولم أسترسل في غضبي،
الذي كان يمسك بخناقي في كلِ لحظةٍ،
ولم أستطع بعدُ
وأدَ حنقي في مهدهِ

وأن أركنَ إلى الدَعَةِ
لكي أمدَ يدي
إلى من سلبني كلَّ شيءٍ،
ولم أرشفِ الكأسَ
حتى الثمالةِ،
ولم أعلن قطُّ:
"أنني قد اكتفيت! وقد تمتعت بكلِ شيءٍ".

***

ـ 3 ـ

بلاغا ديمتروفا

ولدت في بلدة "بيالا سلاتينا" عام 1921، وتخرجت في فقه اللغة السلافية من جامعة صوفيا، ثم حصلت على الدكتوراه في العلوم اللغوية من معهد "مكسيم غوركي" للكتاب الشباب في موسكو. حررت عدة سنوات في مجلة "سبتمبر" الأدبية، وفي قسم الشعر بدار "الثقافة الشعبية" الحكومية في صوفيا.

ترجمت كثيراً، ونظمت دواوين عدّة، كما ألفت الروايات، وكتبت سيناريو الأفلام، وهي في كل ما تكتب تعرض أنوثتها ونضالها بشكل ساحر وجذاب.

وقفت ضد كل تقوقع في الفن، وكرست قلمها الجريء لتحقيق المساواة الدائمة بين المرأة المتحررة والرجل، على أساس من الأخلاق المتينة.

اقتفت آثار معلمتها أليزابيتا باغريانا في كثرة الأسفار، والنشاط الحيوي الدائم والترجمة عن اللغات الأجنبية.

أعمالها الأدبية:

تحت السماء المفتوحة ـ شعر ـ 1956

ليليانا ـ شعر ـ 1959

حتى غد ـ شعر ـ 1959

رحلة إلى الذات ـ رواية ـ 1965

الخط الجانبي ـ رواية ـ 1967

لحظات ـ شعر ـ 1968

يوم المحاكمة ـ 1969

تحت السماء ـ 1969

اسم ـ شعرـ 1971

الجرف ـ رواية ـ 1971

الدكتوره فاوستينا ـ مسرحية ـ 1972

لقاء غير متوقع ـ مسرحية

كما شاركت في ترجمة "إلياذة" هوميروس شعراً إلى اللغة البلغارية.

***

مدينة على الأكتاف

في المنحدرات القاسيةِ المشرئبةِ نحوَ السماءِ،

يصعد البناؤونَ، دون انقطاعٍ

يرفعون عالياً في المدى الأزرقِ

أكتافاً نحاسيةً.

وخطوةً خطوةً، من حجرٍ إلى حجرٍ،

على ظهرِ المنحدرِ العاري
وعلى أكتافهم التي لوّحتها شعلةُ تموزَ
يرفعون الأَخَشابَ، واحدةً واحدةً.
وأحياناً تتهاوى الأرضُ
تحت أقدامِهِم، وتلهث رئاتُهُم
ومثلَ أبٍ يحمل طفلَهُ
يهتم البناؤون بأعمالِهِم.
إنهم يحملون على أكتافهم مدرسةً بيضاءَ
ونوافذَ تطل على آفاقٍ رحيبةٍ
ومسرحاً وضاءً بأعمدةٍ مرمريةٍ،
وبيتاً سامقاً مثلَ صنوبرةٍ.
مدرسةُ الغدِ الكاملةُ، بابتساماتها وأغانيها
وصوتُ طفلٍ موسيقي،
والأيامُ الشهيةُ الرطبةُ مثلَ العنبِ،
يحملها البناؤون على الأكتافِ،

***

قوة

أنا هكذا أكثر قوةً
عندما لا يكون لديّ ما أفقده.
إني لا أرتعش لفقد شيءٍ أملكه،
ولا ألقي نظراتٍ خائفةٍ إذا سرقوني،
أمضي بلا خوفٍ،

في وجهِ رياحِ العالمِ،
اصفعي وجهي أيتها الرياحُ!
فماذا بوسعك أن تسلبيني؟
إني أحمل ثقلَ أي شيءٍ هو ملكي
كي ألتوي
وأنا لا أصلي أبداً للاحتفاظِ بأي شيءٍ لي
كي تجعليني أركع!
أنا الآن حرةٌ،
وقد انطلق جناحاي وأفكاري لاعتناقِ كل شيءٍ.

***

ـ4ـ

ليدا ميليفا

ولدت في صوفيا، عام 1920، ابنة الشاعر الشهيد غيّوم يليف. نالت إجازة في الحقوق من جامعة "كليمنت أوهريد" في صوفيا، وعملت مديرة لدائرة الأطفال والبالغين في إذاعة صوفيا، ورئيسة تحرير المنشورات الأدبية، ومديرة للتلفزيون البلغاري، وفي الإدارة الثقافية لوزارة شؤون الأجانب، كما مثلت بلغاريا مدة في منظمة اليونسكو الدائمة في باريس، وكان آخر عمل لها رئيسة اتحاد المترجمين في صوفيا.

كرست مواهبها للأطفال، فكتبت لهم أشعاراً لطيفة مطبوعة بطابع الصدق والبساطة والإخلاص، هدفها أن تساعدهم على فهم وإدراك حقائق الحياة كالصداقة، وحب العمل، والتعاون، والشجاعة، وحب الوطن...

يتميز شعرها بالرشاقة، وخفة الروح، وقوة الإحساس، وبالميل إلى تشخيص الطبيعة، واستنطاق الجماد، وتحريك الموصوفات.

أعمالها الأدبية :

ـ من لا نستطيع أن نعمل من دونه ـ مسرحيات صغيرة ـ 1946

ـ مشوار الأرنب ـ 1946

ـ ليس هناك وقت ـ قصائد للأطفال ـ 1949

ـ لقاء في روضة الأطفال ـ 1952

ـ النجم القرمزي الصغير ـ 1953

ـ أم الدب الكادحة ـ قصائد للأطفال ـ 1955

ـ الممر المنحدر ـ قصائد للبالغين ـ 1955

ـ حول شجرة عيد الميلاد ـ 1959

ـ إيرينا في روضة الأطفال ـ 1960

ـ القطار الصغير عبر المدينة ـ 1960

ـ نحن أطفال أيضاً ـ 1961

ـ السنونوات البيضاء ـ قصائد مرحة ـ 1962

ـ في حديقة الحيوانات ـ 1965

ـ القطار الشجاع ـ قصائد للأطفال ـ 1967

ـ عندما لا تنام اللعب ـ مسرحية ـ 1968

ـ عندما جاءت عصافير الدوري (ترجمة عيسى فتوح إلى العربية وصدر في سورية عام 1975) ـ قصائد للأطفال ـ 1973

بالإضافة إلى أعمال أخرى لا يتسع المجال لذكرها.

قطار المدينة

قطارٌ عجيبٌ صغيرٌ
يعبُر المدينةَ
عرباتُهُ زرقٌ
أنيقةٌ وجديدةٌ
ليس فيها بخارٌ،
ولا صفيرٌ عند الإقلاعِ،
ولا مدخنةٌ تخنق الناسَ
بالدخانِ،
ولا عجلاتٌ.
يتحرك على طولِ الشارعِ
.... بأقدامٍ صغيرةٍ،
وعوضاً عن النوافذِ والأبوابِ
فتحت كلُ عربةٍ عينينِ
لتكشف بهما الشارعَ والأشجارَ والسماءَ.

***

يقترب القطارُ
ذو العرباتِ الزرقِ
من تقاطعٍ مزدحمٍ
يرفع حارسُ التقاطعُ المترهّلُ
ذراعَه المتكاسِلَةَ.

يوقف عربةَ القيادةِ الكبيرةَ
ثم يوقف جدولاً من العرباتِ.
تسأل سيارةٌ بأسفٍ:
"هونك! هونك! ما العطلُ؟"
فتجيب دراجةٌ ناريةٌ:
"مهلاً، أيها الأحمقُ!
أطفالٌ من مدرسةِ الحضانةِ
يعبرون الشارعَ!".

***

يحيي القطارُ العجيبُ
العرباتِ المنتظرةَ
والحارسَ المترهّلَ الصديقَ
بأغنيةٍ سعيدةٍ مرحةٍ.

***

اسكت

أمضى الطفلُ الصغيرُ نهارَه في اللَّعبِ،
حدّقتِ العينانِ الصغيرتانِ طوالَ النهارِ،
تكلم الفمُ الصغيرُ وتكلم،
ركضت الساقانِ الصغيرتانِ ومشتا،
وأرهفتِ الأذنانِ الصغيرتانِ كي تسمعا

جميعَ الكلماتِ والأصواتِ المحيطةِ بهما ،
إن يستمر الطفلُ هكذا ،
فمتى يجد الوقتَ الكافي للنومِ؟
***
انتهى النهارُ ، وخيَّم الظلامُ،
فنام الصغيرُ الآن ملءَ عينيه،
اندس في فراشِهِ المريحِ بحرارةٍ،
لا تحرسه غيرُ النجومِ.
أيتها القطةُ قصيرُ النَفَسِ،
أوقفي الهريرَ من فضلِكِ،
أيتها الريحُ اللطيفةُ، لا تَهبِّي،
ففي وقتِ النومِ ينمو الأطفالُ،
لا تزعجيه، وسترينَ
أن طفلَنَا سيصبح أكبرَ في الحالِ.
***

الفتى ذو القبعة

قالت شجرةُ السنيدانِ العتيقةُ لثمرتِهَا :
"لقد حان الوقتُ
لتتابعي الحياةَ ، معتمدةً على نفسِكِ".

***

كانت ثمرةُ السنديانِ

فتىً وسيماً بقبعةٍ،

لبس بدلةً زاهيةً،

واتخذ ورقةً كي تكون مظلةً له

ثم غار

في أعماقِ الأرضِ

***

قال الخنزيرُ البريّ

بزمجرةٍ بشعةٍ:

"إنني سألتهمُكِ

لأنك حلوةٌ،

ومكتنزةٌ باللحمِ".

***

"من فضلكَ أيها الخنزيرُ البريُ،

أشفق علي، ارحمني،

يجب أن أحيا وأنموَ

لأصبحَ شجرةَ سنديانٍ كبيرةً.

***

فغر الوحشُ البريُ فاه

وهمّ بالقضمِ

قائلاً:

"إنني جائعٌ".

لكن الفتى

ذا القبعةِ

كان شجاعاً

وصمم على أن ينقذَ حياته.

وهكذا، من دون تأخيرٍ،

هرب بعيداً،

واختبأ في وكرٍ

قرب كومةِ ترابٍ أقامها الخلدُ.

***

نزع الفتى الشجاعُ قبَعَتَهُ

ليمسحَ حاجبيه،

مدَّ ذراعيهِ،

ثم مدَّ ساقيهِ،

وحينئذٍ،

حدث شيءٌ ما

في منتهى الغرابةِ

ذراعاه وساقاه

بدأت تتحول

جذوراً،

طويلةً

وعميقةً.

ضربت في أعماقِ الأرضِ.

وخارجَ الجذورِ ستنمو شجرةٌ،

كبيرةٌ وقويةٌ،
لا يستطيعُ وحشٌ، أو خنزيرٌ بريٌ
أن يهدِّدَها في المستقبلِ.

***

ـ 5 ـ

رادا أكلسندروفا

يحس القارئ في شعر رادا ألكسندروفا ـ التي أصدرت ديوانها الرابع ـ اندفاع الشباب، ومرح العيش، وبالعطش إلى الحياة، والشعور المتناوب بالألم، كما يحس بالتحرر من الوهم، وبالتوق الشديد إلى الدفء والصداقة.

انسجام

تحت هذا القمرِ الحبيب في الربيعِ
سأجلس ولا أطلب شيئاً آخرَ.
سأجلس تحتَ الشمسِ،
تحت غصنٍ رطيبٍ
ولا أطلب شيئاً آخرَ.
كلُ ما أحتاج إليه هو السلامُ والخبزُ.
والصحةُ لكل فردٍ أحبه،

كلمةٌ لطيفةٌ، مأوى لرأسي.

أحتاج إلى الريح فقط لتطيّرَ شَعري،

إلى المطرِ في الميازيب،

إلى أمسيةٍ مع كتاب.

إلى هديرِ حافلةٍ مبكرةٍ،

إلى دورةٍ دمويةٍ في عروقي.

قبل أن أنهضَ، سأنفض

قشةً عن تنورتي القديمةِ،

وسآخذ معي هذه الأشياءَ فقط ـ

قمراً قلقاً، والشمسَ، وقلماً حاداً،

قبل أن أرحلَ بعيداً.

***

يلوح لي أن جسمي هَرِمٌ جداً،

قديمٌ قِدَمَ الأرضِ.

آه، يا أمي الطبيعةَ، ما أغربَ

هذا الجسمَ الهزليَ الذي منحتِني إياه!

ماذا يمكنني أن أفعلَ به ـ

قولي: "مرحباً" ثم "وداعاً"!

ماذا يمكنني أن أفعلَ

بعيني وبهذه الأغنيةِ؟

كلُ ماي ستطيع أن أقولَه: أنا هنا.

سأعد صيصاني عندما يفقسون.

سأقفز وأصل إلى السقفِ،
لكنه عالٍ جداً، وليس في متناولي.
سيشتد الظلامُ، سينبلج النهارُ،
وسأذهب ببساطةٍ.
شيءٌ واحد يمكنُ أن يبقى مع ذلك
أتعرفون ما هو؟
إنه جراحي.
لكنني الآن أكره
أن أغادرَ خلفُ آلامي.

***

أين؟

ستخلق عالماً جديداً
لن يؤمنوا به.
ولن يَرَوه حتى.
لكنك ستظل تحيا هناك.
ستريهم طُرُقَ الحقِ،
والسماءَ والأنهارَ.
ستصنع هذا العالم من أجلِهِم
ومع ذلك عش وحدَكَ فيه.

***

لكن لا تهتم، لأنك....

أنت الذي صنعتَ العوالِمَ الجديدةَ

من السماءِ والأرضِ.

وأنت الذي خلقتَ الفضاءَ،

وأدركتَ قوةَ البحرِ،

ومع ذلك لن يؤمنوا به

على مدى القرونِ.

****

ما أقسى هذه الأرضَ الجافة

من دونكَ يا شاعري؟!

ما معنى الكلماتِ، والطبيعةَ البشريةَ

وحياتَنا القصيرةَ هنا؟!

إنك بالنسبة إليَّ، وطني،

وعالمي كلُّهُ.

على صدري تتلألأ هناكَ دمعةُ أمٍ ـ

دمعةُ أمٍ مريرةٌ.

***

ترجمة: د. جودت إبراهيم *

ذاكرة وحش

فيرا فاسيليفنا تشابلينا

فيرا فاسيليفنا تشابلينا (1908-1994):



ولدت في موسكو يوم 24 نيسان. كانت والدتها، ليديا فلاديميروفنا، خريجة المعهد الموسيقي في موسكو. وكان والها، فاسيلي ميخائيلوفيتش، محام. وفي فوضى الحرب الأهلية التي أعقبت ثورة 1917م، فقدت تشابلينا فيرا البالغة من العمر 10 سنوات والدها.

كانت في طشقند، في دار للأيتام، مثل فتاة بلا مأوى.

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب*

في يوم من الأيام جاؤوا لنا بسبع إلى حديقة الحيوان. وإلى ذلك الوقت لم أر ولا مرة سباعاً، وإنما قرأت عنها في الكتب فقط. قرأت أن هذا كاسر ذكي وجميل، أنه يعتاد جيداً على الإنسان، وإنه يمكن أن تعلّمه حتى القنص.

عندما وضعوا صندوق النقل قرب القفص، وفتحوا الباب، خرج أرقش يشبه وحشاً مثل الفهد. على كل حال كان هذا الانطباع الأول فقط. وبتفرسه كان يمكن رؤية أرجله النحيفة، وبنية هيكله الضعيفة ككلب الصيد السلوقي.

السبع خرج غير مسرعٍ وحالاً تقدم من المشرب. طويلاً وبنهم أخذ يلحس الماء، غيرَ ملامس اللحمة، لم يشتم المسكن الجديد، واضطجع في أقصى زاوية من القفص. ظهر لي هذا غريباً، عادة الوحش قبل كل شيء يتعرف إلى المكان الجديد، أما هذا فحالاً اضطجع. هل هو مريض؟ للأسف تخميناتي لم تذهب عبثاً، فعندما جاء الخادم صباحاً، كان السبع لا يزال مستلقياً في المكان نفسه، أما اللحمة فبقيت كما كانت من دون أن تؤكل.

كان يجب أن ندعو الطبيب، وطبيب حديقة الحيوان كان قديماً وخبيراً، كثير من الحيوانات المختلفة مرت على يديه، عالج الكثير منها. معالجة وحش بري ليست أمراً سهلاً إطلاقاً، الآن يجب فحص السبع ومشاهدته، أما السبع فمستلقٍ ولا ينهض، غير أنه بسبب التنفس الصعب للوحش، وبسبب حركة خاصرتيه، خمّن الطبيب أنه قد أصيب في الطريق بنزلة صدرية، وأنّ عنده التهاباً في الرئتين.

كان ضرورياً إعطاؤه دواءً كاملاً بصورة مستعجلة، ولكن هذا لم يكن بسيطاً. الوحش لم يتقبل الطعام، وعندما وضعوا له الدواء في الماء أقلع عن الشرب. السبع أخذ يضعف يوماً بعد يوم، عيناه أخذتا تغوران، وبرُه أصبح أشعث. وعندما نهض كان بيّناً كيف كانت ترتجف قوائمه.

وقُرْبَ الوحش المريض ناوبوا ليلاً ونهاراً، ليلاً وضعوا إلى جانب قضبان القفص مدفأة كهربائية لكي يشتعل الوحش دفئاً. ولمرّات عديدة عرضوا عليه، مرّة الأكل وأخرى الشرب. ماءً شرب السبع، أما عن الطعام فظل مُضْرِباً. وهذا الإضراب عن الطعام أقلقنا، نحن عمّالَ القسم، وطبعاً، الطبيب.

يجب أن ندبر شيئاً ما – قال الطبيب مرة – الوحش سيموت إذا لم يُطعم.

يُطعم ! القول سهل – إطعام وحش مريض ! أبداً ، مَن – مَن ؟ وأنا من يعرف جيداً كم صعب هذا . أتحاولون أن تعطوه شيئاً ما، وهو لم يأكل أي شيء وحتى أنه لا يقف. وعندما قدّمتم اللحم إلى فمه (ازورَّ منه)، وعلى حد سواء، لم يأكل.

كان السبع يؤسفني جداً ، في الواقع إذا كانت لا تُتّخذ تدابير ما فإنه يمكن أن يموت . وهنا حضرَتْ إلى رأسي فكرة: وماذا، لو ببساطة دخلت إلى القفص وحاولت أن أطعمه من يدي. وعندما شاركت الطبيب بأفكاري فقط لوح بيديه رافضاً:

ما بك، ما بك، هل يمكن أن تخاطري هكذا !

عبثاً حاولت أن أقنعه. فأيّ خطر لا يوجد. نعم وأي مغامرة إذا كان السبع بهذا الضعف، إنه معلق بأرجله. وبشكل عام، يبدو في كل مظاهره أنه ليس برياً تماماً وليس شرساً.

لهذا الوقت لم أهيئ نفسي للدخول عليه، لم أكن حاميةً نفسي من إمكانية وجود الخطر إلا أن جميع حججي ظهرت بلا جدوى. بالدخول إلى قفص وحشٍ مريضٍ لم يسمحوا لي عندها قررت أن أفعل هذا ذاتياً – وهكذا، في خلاصة الأمر، أنا كنت رئيسة القسم، وتمكنت أن أفعل ذلك الذي أعدّه ضرورياً.

ولكن هذا لم يكن يعني تماماً أنني فعلاً متهورة. بالتأكيد لا. قبل كل شيء هتفت إلى إدارة حديقة الحيوان التي جاءنا منها السبع، وهناك علمت أنه مرسل من أجل (السيرك)، وهو عندنا بصورة مؤقتة، أي أني لم أخطئ بأن الوحش كان أليفاً إلى حد بعيد . الحقيقة أنه قبل كل شيء يجب التعرف إلى الكاسر الأليف الذي تغيّر صاحبه، يجب التعرف عليه، ولكن لهذا التعارف لم يكن لدي الوقت، وإنما عوّض عن التعارف شعورٌ ما لدي بأن الوحش لن

يمسّني. وبهذا الشعور الداخلي أنا وثقت جداً، ويجب القول: إنّه لسنوات عديدة من العمل مع الوحوش لم يخدعني هذا الشعور ولو مرة واحدة. ومع ذلك عندما ذهب الجميع، وقبل الدخول في القفص إلى السبع عملت بعض الاستعدادات، دفعت بخرطوم مياه إلى القفص ووضعته بشكل يكون بين يدي عند اللزوم، ومن الجهة الأخرى فتحت تيار ماء غير كبير ووجهت الخرطوم إلى خارج القفص ثم دخلت إلى القفص.

السبع أدار رأسه باتجاهي ولكنه لم يحاول الوقوف. حتى أنه لم يحاول النهوض قليلاً عندما تقدمت منه جداً. جثمت قربه، بتأنٍ، وبحركة هادئة أخذت قطعة من اللحم من القصعة وقدمتها إلى وجه السبع نفسه. السبع كشر قليلاً جداً عن أنيابه ثم أعرض، ولكنه بهذا الذي فعله فهمت أنه غير غاضب، ويطلب أن أتركه في حاله، ولكن أن أتركه في شأنه لا يجوز. وكما بهدوء عرضت عليه اللحم ها أنا ثانية أقدم إليه اللحم، ولكن هذه المرة مع البيض، ثم بيضاً فقط، ثم لحماً مع الحليب. السبع رفض في كل الحالات، ولكنه في حالة واحدة فقط مد لسانه ولحس يدي التي كانت مصادفة مبتلة بالحليب. اغتنمت هذه الحركة، غطست يدي في الحليب وقدمتها إلى السبع ولكنه شم وأعرض. نعم، حزرتُ! يعني أنه يريد أن يشرب، ليس حليباً وإنّما ماءً، كان يجب أن أنتهز هذه الفرصة، غمست في الماء قطعة من اللحم وقدمتها للسبع، في هذه المرة لم يعرض. من العطش أخذ يلعق الماء. وكأنه خلسةً عن نفسه ازدرد قطعة اللحم الصغيرة هذه. والقطعة التالية غمستها بالماء فأكلها أيضاً، وهكذا ابتلع بعض القطع. وبعدها أخذ يتنفس بصعوبة، وتعباً ألقى برأسه على قوائمه وأغمض عينيه. حذرةً، ولكن بثقة وضعت يدي على رأسه، جفل السبع، وفتح عينيه قليلاً ثم أغمضهما، إذاً، يأتمنني، وللمرة الأولى هذا يكفي.

على الرغم من أنه كان في داخلي من هذا النصر كل شيء يغنّي ويهلل، خرجت من القفص بتحفظٍ واطمئنان، كما دخلت. الوحش، حتى الأليف، لا يحب الحركات المفاجئة والعصبية، خاصةً إذا ما كانت من شخص غير معروف من قبله. ولكن من المفيد أن أجد نفسي خارج القفص، فقد كانت

فرحتي غير متحفظة، وانطلقت إلى المستوصف البيطري، كان الوقت متأخراً ولكن كلي أملٌ في أن أجد شخصاً ما هناك.

أنا لم أخطئ. عزيزنا الطبيب القديم طبعاً هنا، هو هنا! هنا، مع حقيبته تلك القديمة التي لم تتغير، كم من ساعات العمل المتواصل، كم من الليالي من دون نوم، قضاها في حديقة الحيوان! وها هي الساعة الآن تجاوزت الثانية عشرة ليلاً، والطبيب لا يزال هنا وعند الضرورة يبقى حتى الصباح.

يأكل! يأكل! يأكل! بلا توقف أخذت أصرخ راكضة باتجاه المكتب.

من يأكل؟ ماذا يأكل؟ متذمراً يسأل الدكتور.

أصبح هو معتاداً على هكذا هجوم عاصف لأمر – يتلقاه – بكل طيبة نفس وبطمأنينة. هو قد كان يعلم أن هناك سبعاً مريضاً، ولسبب ما يتجاهل، ثم وضع نظارته وهرول إليّ:

ما أروعَ، ما ألذَّ أن تتشاركَ السعادةَ مع الإنسان الذي يفهمُك، وقفنا قرب قفص السبع، أنا أتحدث بالتفصيل أحاول أن لا أغفل ولا صغيرة. والطبيب يستمع بانتباه صاحياً. كل هذه التفاصيل الدقيقة هامة له؛ هامة، لكي يفكر أفضل كيف يعالج المريض ذا الأرجل الأربع. بعدها دس يده في حقيبته ليطال مساحيق ما وناولني إياها.

تجب محاولة إعطائها للسبع بما لا يقل عن ثلاث مرات يومياً – قال – وقبل هذا لا يعطى الماء. حسناً، أما كيف يعطى، أتعرفون؟

أأعرف أم لا ؟ طبعاً ، نعم . يجب أن نرفع طبقة رقيقة من قطعة اللحم ونلف في داخلها المسحوق، ونغلف اللفافة الحاصلة في شريحة اللحم ونعطيها للوحش. ولا نعطي الماء قبل ذلك – أيضاً أعلم لماذا. لأن السبع قد أكل اللحم المبتل بالماء، إذن، ويأكل من جديد، ولكن فقط مع الدواء.

صباحاً دخلت ثانية في القفص إلى السبع. استقبلني كشخص معروفٍ من قبله. لم يرتعش عندما وضعت يدي على رأسه، حذراً يأخذ اللحم، ويأكل عدداً

من الشرائح، سيتعافى. وفعلاً حالما بدأ السبع يأكل انتعشت عيناه وتألقتا. وعندما عرجت مرة على القفص مع طبق اللحم الدوري، فجأة نهض من مكانه وجاء لمقابلتي. من هذا الأمر غير المنتظر كاد أن يسقط الطبق من يدي لولا قليلاً، ولكني صحوت إلى نفسي في الوقت المناسب. أن أُري الوحش ارتباكي فهذا خطر، وكما لو أن شيئاً لم يحدث جلست القرفصاء ومددت اللحم للسبع. السبع، وكما في السابق أخذ من يدي شريحة من اللحم وأخذ يتمطى للأخرى.

أكل كلّ الطبق تقريباً، ثم تلمظ، وكما لو أنه قطة تهرهر بصوتٍ عالٍ صار يحتكك بقدمي. وليس سريعاً غادرت القفص في هذا اليوم. لم يعد لدي رغبة في فراق تدليل الوحش. هو لا يزال مستلقياً، وأنا أيضاً جلست قربه طويلاً أمسح أعطافه التي هزلت أيام المرض.

بعد هذه المرة أصبحت أدخل في القفص إلى السبع بجرأة تامة، يعجبني جداً هذا الوحش المرحب اللطيف. وهو أيضاً ها قد اعتاد عليّ. ومما حصل أنه من بعيد عندما كان يراني، أو يسمع صوتي كان حالاً يثب إلى الشبك، يضم جبهته إلى القضبان ويتتبعني مهتماً – هل آتي إليه أم لا.

كانوا ينادون السبع (لوكس) أعطوه هذا اللقب لأن الخادم كان يدعوه هكذا أجل وإن السبع استجاب لهذا.

وعندما تعافى السبع بصورة نهائية قرروا نقله من القفص إلى غرفة خاصة وأن الطبيب قد أصر على هذا. الفصل كان شتاءً، والمكان الذي كان يقع فيه السبع يرتاده الجمهور (المتفرجون). الباب كان يفتح دائماً، والوحش الضعيف يمكن أن يمرض من جديد. وضعوا السبع في واحدة من الغرف الخالية، كانت الغرفة ضيقة ولكنها في الوقت نفسه كانت دافئة ومنورةً. وكان عليّ أن أهتم بـ (لوكس)، وهكذا اعتاد هو عليّ أن آتي إليه من دون وجل.

في هذه الغرفة عاش (لوكس) كل الشتاء وكل الربيع، وعندما حل الصيف، بدأ يساورني الأمل بأن السبع سيبقى في حديقة الحيوان. ولكن من أجله جاءوا فجأة من (السيرك)، ومن دون جدوى حاولنا: المدير والطبيب وأنا،

إقناعهم إبقاء السبع في حديقة الحيوان. ولم ينفع أي من أحاديثنا : الوحش الأليف اللطيف كان ضرورياً للمروّض .

كان صعباً عليّ أن أفترق عن محبوبي، ولكن ليس في اليد حيلة، كادت أن تنهمر دموعي وأنا أُجلس السبع في صندوق النقل ، وكان واضحاً أن الوحش كان يشعر بالفراق وبشدة كما لم يكن من قبل – ألصق رأسه بيديّ، وطويلاً أخذ يلحسهما. ثم وثب وبعصبية أخذ يندفع ذهاباً وإياباً في الصندوق الضيق. ولكن هنا رفع بعض الأشخاص الصندوق ووضعوه على الشاحنة . السيارة وكأنها منبهة الناس منذرة نخرت وشخرت وتحركت ببطء، وها قد اختفت الآن عن النظر، أما أنا فوقفت أتابع أثرها، غير أني لم أؤمن بأن هذا هو الفراق. بدا لي أننا سنلتقي بالتأكيد، لأن مثل هذا يحصل! إلا أنه كم من المرات قرأت إعلانات (السيرك)، وكم من المرات كنت آملةً أن أرى السبع في العروض، وكله كان عبثاً.

ومضت أربع سنوات، وقد علمت مرة أنهم أحضروا إلى حديقة الحيوان وحوشاً من (السيرك) من أجل تصوير أفلام فخرجت لرؤيتها. بعض الحيوانات كانت في صناديق النقل والآخرون كانوا موضوعين في أبنية فارغة، حيث يضعون الحيوانات في فصل الشتاء. وقرب صناديق النقل كانت تقف امرأة، سألتني:

كيف؟ أأعجبتكم وحوشنا؟

وعندما علمت أني من العاملات في الحديقة، أضافت:

ويوجد عندنا سبع أيضاً، ولكنه بعد المرض أصبح أعمى، ولذلك نحفظه منفرداً، يجلس في بيته. أتريدون أن أريكم ؟

سبع! هل يا ترى (لوكس)؟ وبسرعة ذهبت إلى المكان، وهناك في واحد من الأقفاص كان يستلقي ويأكل اللحم سبعٌ . وقبل هذا كان يبدو لي أني لو رأيت (لوكس) بالتأكيد سأعرفه. أما الآن فها أنا أقف وبألم أفكر– هذا هو

أم ليس هو. واضح، أنه لأربع سنوات قد غاب عن ذاكرتي وجه الوحش ، وكم لم أحدق فيه لأتذكره ولم أتمكن!

قولي – وأخيراً توجهت إلى الخادمة (الراعية) - يدعونه (لوكس)؟

(كاي) يدعونه (كاي). أجابت الخادمة بكل رحابة صدر.

كاي. إذن ليس هو. ولقد أردت أن أذهب. ولكني فجأة لاحظت أن السبع توقف عن الطعام، إلا أنه بحدّة كان ينصت، ثم بعصبية، وفجأة، عرّ (مَاءَ) ثم صمت ناظراً إلى مكان ما بقربي. التفتُ، فمن الخلف لم يكن أحد، أخذت أسأل:

ماذا أهكذا ينظر هذا؟

أجل إلى من يعرفه. أعمى ، وكما لو أنه مفتح ذو بصر يحدق بكم. فعلاً، وحش أعمى على وجه التحديد نظر إليّ. ولكن لماذا ؟ هل يا ترى ...

(لوكس)! (لوكس)! ناديت أنا. وثب السبع وقفز إلى الشبك.

ليس (لوكس) هذا (كاي) صححت لي الخادمة .

ولكني ها قد عرفت أن هذا (لوكس) وأفتح باب القفص.

بحذر! ماذا أنت... يأكلك! أخذت تصرخ الخادمة.

ولكن أنا لا أسمع ما تقول، وما لحقت أن أخطو بضع خطوات حتى أخذ وجه السبع الأعمى يتخبط محاولاً تلمّس يديّ، وها قد وجدهما وألصق رأسه بيدي، ووقف متسمراً.

وصمتت الخادمة مشدوهةً، وأصمت أنا ، نعم، وماذا يقال!

وهكذا بعد أربع سنوات من الفراق وبعد أن لقب بلقب آخر، ومع أنه صار أعمى، عرفني الوحش!!!

Ч. В. Васильевна, Питомцы зоопарка, расказы, издательства "Детская литература", Москва 1968.

فيرا فاسيليفناتشابلينا :

السيرة الذاتية والإبداع

هل تعرف من هي فيرا تشابلينا؟ هي سيرة ذاتية بالتأكيد تهمنا. هذه هي كاتبة الأطفال الشهيرة، التي تكرس عملها لعالم الحيوان. معه ترتبط ليس فقط أعمالها، ولكن حياتها كذلك. لسنوات عديدة عملت في حديقة حيوان موسكو، فيرا فاسيليفنا تشابلينا.

- **أصل فيرا فاسيليفنا تشابلينا وأول حدث مأساوي في حياتها :**

سنوات من حياة فيرا فاسيليفنا تشابلينا - 1908 -1994. ولدت في موسكو يوم 24 نيسان. عاشت عائلتها على بولشايا دميتروفكا. وكان الآباء من الإيمان نبلاء وراثياً. ليديا فلاديميروفنا، والدتها، هي خريجة من المعهد الموسيقي موسكو. و فاسيلي ميخائيلوفيتش، والدها، هو محام. وفي فوضى الحرب الأهلية التي أعقبت ثورة 1917، فقدت تشابلينا فيرا البالغة من العمر 10 سنوات والدها. كانت في طشقند، في دار للأيتام، مثل فتاة بلا مأوى.

- **العودة إلى موسكو**

تم العثور على الفتاة في عام 1923 من قبل والدتها وجلبتها إلى موسكو. بدأت فيرا زيارة حديقة الحيوان ودائرة من علماء الأحياء الشباب، بقيادة P.A. Manteuffel. فيرا تشابلينا لم تغذّ فقط حلمات الحيوانات الصغيرة ورعايتهم. وقادت العمل العلمي. سعت فيرا فاسيليفنا تشابلينا لخلق الظروف للحيوانات لأنها لا تشعر أنها في الأسر.

- **الموقع الذي أنشأته فيرا فاسيليفنا**

في سن 25 تشابلينا تصبح مبتكرة حديقة حيوان موسكو. وسوف تذكر دائماً اسمها كزعيم ومبادر للموقع، الذي أنشأته في عام 1933. هنا نشأت شابة قوية، كانت هناك كل الظروف للحيوانات المختلفة لتعيش جنبا إلى جنب مع بعضها بعضاً. جذبت التجربة اهتماماً كبيراً من المتفرجين.

- **القصص الأولى**

في الوقت نفسه في مجلة "الشباب الطبيعية" كان يتم نشر القصص الأولى من قبل تشابلينا. و قررت دار النشر ديتيج توقيع عقد مع فيرا فاسيليفنا لتأليف كتاب عن موقع الشباب. في عام 1935 تم نشره. كان عنوان الكتاب "أطفال من المنطقة الخضراء". كان ناجحاً، وأصدرت مجموعة جديدة من القصص القصيرة.

- **"تلاميذ"**

بالنسبة إلى تشابلينا، كما هي الحال بالنسبة للعديد من المؤلفين الآخرين، أصبح الكتاب الثاني هو المهم. في عام 1937، تمت طباعة "تلاميذي". وضمت في هذه المجموعة عدداً من القصص من نمط خاص، أصبحت واحدة من أنجح أعمالها. وهذا ينطبق بشكل خاص على أعمال مثل "لوسكا"، "أرجو"، "تولكا". وقصة عن اللبانة... أصبحت الأكثر مبيعاً.

- **الشهرة العالمية**

بدأت الأحداث الموصوفة في قصة "كينول" في1935، في الربيع. وفي الخريف، أصبحت معروفة على نطاق واسع سواء في العاصمة أو خارج حدودها. وقد كتب العديد من التقارير في نشرات الأخبار وملاحظات صحيفة على فيرا فاسيليفنا، انهار فيض من الرسائل من البالغين والأطفال من مختلف مدن البلاد. فيرا تشابلينا شابلن سرعان ما أصبحت مشهورة عالمياً. "رصد العلوم المسيحية" من أمريكا نشرت مقالاً مخصصاً لكينولو، فيرا وموقع الشباب. مع إبرام الكاتب اتفاقاً على نشر الأعمال في الخارج. وفي لندن عام 1939 نشرت مجموعة من القصص التي كتبتها فيرا تشابلينا "أصدقائي الحيوانات".

- **سنوات ما قبل الحرب والحرب**

شاركت فيرا فاسيليفنا في أبريل 1938 في أول نقل من مركز موسكو التلفزيوني. وأصبحت رئيسة قسم المفترس. فيرا تشابلينا في مايو 1941 أُرسلت

فيرا فاسيليفنا، جنبا إلى جنب مع العديد من الحيوانات إلى الأورال للإخلاء. حتى إنها عندما كانت في حديقة حيوان سفيردلوفسك. وكان العلف غير كافٍ، قالت علينا بذل جهود كبيرة لإنقاذ الحيوانات. وأظهرت تشابلينا في الظروف الصعبة للحرب نفسها لتكون منظماً حازماً وماهراً. وأصبحت صيف عام 1942 نائب مدير حديقة حيوان سفيردلوفسك.

في ربيع عام 1943، عادت فيرا إلى موسكو. وعملت مديراً لشركات التصنيع في حديقة حيوان موسكو نفسها، التي أعطتها فيرا تشابلينا أكثر من 30 عاما من حياتها.

- "أصدقاء الأرجل الأربع"

في عام 1946، فيرا فاسيليفنا تشارك بفاعلية كبيرة في العمل الأدبي. فأصدرت مجموعة جديدة من أعمالها (" أصدقاء الأرجل الأربع") اشتملت على قصص جديدة: "شانغو" و"كوتسي" و"تلميذ وولف" و"فومكا -وايت وبير شوبر" وغيرها. وأعيد إصدارها ليس فقط في العاصمة، ولكن أيضا في براغ، و وارسو، و صوفيا، وبراتيسلافا، وبرلين. في عام 1950، تم قبول فيرا تشابلينا في اتحاد الكتاب.

في 1950 -60. تعرف قراء اليابان وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية على شخصيات أعمال تشابلينا. نشرت دار نشر "الكتاب الدولي" "الحيوانات الأليفة" و"أربع أرجل الأصدقاء" في العربية والهندية والإسبانية وغيرها من اللغات.

- "صديق الراعي" و"لقاءات عشوائية"

وفي عام 1961 ظهرت مجموعة "صديق الراعي". وكذلك سلسلة من القصص القصيرة في عام 1976 "لقاءات عادية" ونجد فيها الميزات الجديدة من إبداع هذه الكاتبة.

- **أهمية عمل فيرا تشابلينا**

على أعمال فيرا تشابلينا ، نشأ جيل من القراء. وحتى الآن، فإن مجموع نسخ كتبها التي طبعت هو أكثر من 18 مليون نسخة. إضافة إلى ذلك، تم إنشاء العديد من الأعمال الفنية ، والأعمال القصيرة والشعبية على أساس الأعمال التي كتبتها فيرا تشابلينا. وتنتهي سيرة حياتها ، - بوصفها كاتبة عظيمة ومهمة - ذاخرة بالأعمال الإبداعية العظيمة في 19 كانون الأول 1994.

ترجمة: د. هزوان الوز *

أمٌّ بالتبنّي

قصة للكاتب الروسي: ألكسندر ميليخوف



أهالي الأطفال المتخلفين عقلياً، ولاسيما أمهاتهم، عادة ما يبدون في مظهر يشي بأنهم يعانون متاعب ليست بالقليلة، بيد أن هذه السيدة كانت تُجسّد الأناقة ذاتها.

– هل يزعجكَ جلوسي هنا؟

قالت هذا، وجلست قربي برشاقة عصفورة تكاد تستعد لترفرف بجناحيها وتطير من جديد.

قاص وروائي ومترجم من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب*

كانت التقت أمير أحلامها بعد أن أدمنت النظر إلى الحب بوصفه خرافة جميلة، وعندما كان صديقها يرتدي سرواله الداخلي بعد لقاءاتهما النادرة والمتعجلة كان يبدو لها: بصورة فارس في سلاح الخيالة يرتدي بنطاله المصنوع من جلد الأيّل، وبصورة صبي صغير يرتدي ثيابه الداخلية في آنٍ. أما رأسه المتصحر، فكانت تراه هالةً من النور والقداسة. يتحدث بحنان غير متناهٍ عن ابنه المتخلف عقلياً، القابع في البيت طوال الوقت تحت إشراف جدته. لم تحتمل أمه العيش مع طفل بائس، أما أبوه فقد احتمل.

وهي ما انفكت تحلم في أن تثبت له أنها ليست حقيرة كزوجته السابقة، وأنها جديرة بأن تصبح شريكةَ حياةِ أنبل رجل في العالم. بيد أن لقب التدليل الذي كافأها به بدا لها غريباً بعض الشيء: "سُليحفاتي"، فهي تتصور نفسها أشبه بالعصفورة.

ولكن عندما جمعهما في نهاية المطاف بيت واحد تبيّن لها أن المسيطر الوحيد هنا من دون منازع هو سيريوجا. لم يعد بمقدورهما الجلوس وحدهما إلى المائدة لشرب الشاي، إذ لابد من إجلاس سيريوجا قُبالتها لئلّا يغضب، مع أن مثل هذه التفاصيل الدقيقة من الواضح أنها تفوق مستوى إدراكه. وكانت تضطر إلى أن تبقي نظرها مثبتاً على فنجانها كي لا ترى كيف يخرج من فمه الطعام الذي لم يكتمل مضغه، وكيف يستخرج له أبوه الحنون بسبّابته الطعام الممضوغ من فمه. وتبيّن لها أن لقب "السليحفاة" قد صيغ لإطلاقه على سيريوجا البطيء في سيره، كما أن أسلوب مداعبتها بلمس شعرها عند المرور بجانبها كان في البدء يتّبعه أبوه معه ليداعبه بلمس شعره الكثيف... وقد خشيت أن يصل بها التفكير إلى التساؤل عمَّنْ كان مستهدفاً قبلها بالمداعبات الأكثر حميميّة.

وصار من المتعذر التواري عن نظر سيريوجا بما في ذلك وقت الإجازة بعد أن رحلت جدته إلى العالم الأفضل، بل إن سيريوجا لم يكن يدعها بسلام حتى وهي في السرير، ففي أكثر اللحظات حميميّة واستمتاعاً كان يمكن لحبيبها

أن ينهض بجذعه متكئاً على مرفقه، ويجمد في مكانه مُصغياً في العتمة، ويسألها: هل سمعتِ شيئاً؟ هل يناديني سيريوجا يا ترى؟ فتجيبه بانزعاج لم تعد تستطيع إخفاءه: لا تقلق، لو كان بحاجة إلى شيء لأتى بنفسه، إنه لن يجامل. وبالفعل، يمكن لسيريوجا أن يدخل غرفة نومهما في أي وقت ليلاً أو نهاراً من دون أن يدق الباب. وعندما اقترحت تركيب مزلاج للباب، رأى الأب في هذا الاقتراح نوعاً من التجديف: ما هذا الكلام؟ سيريوجا يمكن أن يخاف!.. وإذا ما خُيّل له، وهما في أشد لحظات الشغف توهجاً، أن شيئاً ما يحدث، لا بد من أن يشعل النور ويذهب بنفسه ليتأكد من أن سيريوجا يغط في نومه آمناً، فيعود ليطفئ النور من جديد ويندس تحت اللحاف بقدمين باردتين فاقداً القدرة على التركيز. وهي أيضاً تفقد آنذاك الرغبة في فعل أي شيء. وكل المسرّات والملذات تبقى في أَسِرَّة أخرى.

وقد بلغ بها الأمر إلى حدٍّ أنّ رقص شفتيه وأصابعه فوق جسدها لم يعد يثير لديها أي أحاسيس سوى الخوف، فهو سرعان ما ينهض متكئاً على مرفقه، وسيريوجا سرعان ما يظهر للتوّ عند الباب كفقاعة سوداء ضخمة... بيد أن شِحْنَةَ استعدادها لخدمة معبودها كانت قوية بحيث تجعل هذا الوضع برُمَّته قابلاً للاستمرار سنوات وسنوات...

ولكن معبودها عرَّفها، من دون تبصّرٍ منه، على جمعية تضم أمثال هؤلاء البائسين، وصادفت هناك فارساً – وهو شخص وسيم وخَطَّ الشيب شعره، يرتدي زيَّ بحّارٍ أنيقاً، ويظهر دائماً بصحبة فتاة سمينة، ذات أنف عريض وشعر شديد الشقرة، وذقن مغطى بالبثور يلمع دائماً بسبب اللعاب السائل من الفم مع أن أباها لا ينفك يمسحه بمناديل ورقية جديدة وجميلة. وقد تبيّن فيما بعد أنه أحد الاختصاصيين البارزين في صناعة المضخات، وهو أيضاً هجرته زوجته الوغدة، التي قالت ذات مرة بلهجة مفعمة بالكراهية بعد أن أطالت النظر إلى ابنتها التي يسيل اللعاب من فمها: "ليت أحداً يخيط لها هذا الفم..." فتلقّت على الفور لطمة على وجهها من هذا الفارس النبيل الذي لم يضرب امرأة في حياته

قبل ذلك ولا بعدها. وكان رفض وما يزال حتى الآن يرفض رفضاً قاطعاً تسجيل ابنته في مدرسة داخلية، مفضّلاً أن يدفع لمربيّةٍ طاجيكية أجر الساعات التي تقضيها معها عندما يكون في عمله. وكان هذا الشخص ذو الوسامة النادرة، عندما يظهر مع ابنته في المجتمع مرتدياً سترته السوداء الرسمية الموشاة بخيوط ذهبية، يجعل دولسيناه تتأبط ذراعه وكأنها مركيزة، ويمسح ذقنها وكأنه يزيل غبار القرون عن إناء هش لا يُقدَّرُ بثمن.

كانت كلما طال تأملها في هذين الشخصين قلّت قدرتها أكثر فأكثر على تعليل هذه الظاهرة:

لماذا.. لماذا يجب على أشخاص أذكياء ووسيمين خدمة مخلوقات بليدة ومقززة؟!

وكان يمكن لهذا الاحتجاج أيضاً أن يستمر في التفاقم سنوات طويلة من دون أن يفضي إلى أي عواقب لو لم ... لو لم يُصَبْ الكابتن الوسيم ذات مرة باحتشاء قلبي قضى عليه. وراح جميع أفراد الجمعية يمتدحون تضحيته مقاطعاً كل منهم الآخر، بينما كانت هي تنظر بذهول إلى المشوهين والمشوهات وهم يتنقلون حولها من مكان إلى آخر، وفجأة أدركت بوضوح مُبْهر: أوه، إنهم ليسوا سوى مصاصي دماء!.. فهم يتغذون بدم الأشخاص النبلاء، ولا ينفصلون عن عروقهم الجافة إلا بعد أن يمتصوا آخر قطرة فيها، عندئذ فقط يتوجهون إلى المكان الذي يجب أن يقبعوا فيه منذ البداية: خلف القضبان، بعيدين عن العين – بعيدين عن القلب.

وها هو سيريوجا وقد انتفخ خداه من كثرة الدم الذي امتصه من عروق أبيه الفارس النبيل العاجز عن حماية نفسه بنفسه...

إذاً فلتتولَّ هي القيام بهذه المهمة بدلاً منه. إنها قادرة على أن تنتزع من حلقه هذه العلقة الضخمة التي تمص دمه، والتي يحشوها الأب الحنون، إضافةً إلى ذلك، بأقراص كبيرة من الفيتامين. وكان هذا الطفيلي مصاص الدماء يحب أقراص الفيتامين هذه حباً يفوق التصور، ولذا كان لا بد من تخبئتها عن ناظريه، فهو، مع أنه غبي، سيبتلعها حتى آخر قرص إذا وصلت يده إليها.

وهنا لمعت في رأسها من جديد فكرة مفاجئة:

لقد تذكرت بوضوح أين شاهدت أقراصاً سامة للقضاء على الحشرات المنزلية، وهي أقراص ربما يمكن لبعض الأشخاص أن يميزها من أقراص فيتامينات سيريوجا، ولكن من المؤكد أن هذا الطفيلي البليد الذي يملأ جوفه بدم الآخرين لا يمكن أن يكون واحداً من هؤلاء ... يكفي أن تريه إياها، ثم تخبئها في مكان يعرفه، وبعد ذلك لا يمكن لأمهر محقق بوليسي أن يكتشف كيف حدث أنّ هذا الغبي قد عثر على السم وابتلعه بدلاً من الفيتامين

ولكن عندما وضعت عَبْوَتَيّ السم القاتل والفيتامين المغذي إحداهما إلى جانب الأخرى أدركت أن أي شخص، وحتى هذا الأبله، يمكنه، على الأرجح، أن يميز صورة الجمجمة والعظام من صورة الطفل المبتسم ذي الوجنتين المكتنزتين، وبعد تفكير قصير اهتدت إلى أن تضع خمسة أقراص سامة في العبوة البلاستيكية المخصصة للفيتامينات، ثم تعمد فيما بعد، عندما يبتلع ولو جزءاً منها، إلى أن تخرج ما سيتبقى وتتخلص منه.

كانت باردة كالجليد، ولكن يديها كانتا ترتجفان، وعند أول محاولة لدسّ الأقراص السامة في عبوة الفيتامينات سقطت الأقراص من يدها وتناثرت هنا وهناك، وفي هذه اللحظة دخل سيريوجا الغرفة.

بُهِتَتْ، وغرزت نظرها في عينيه الصغيرتين الجدّيتين الثاقبتين والغارقتين في وجنتيه المكتظتين بالدم، أما الأقراص فقد بدا أنها تحرق الأرضية الخشبية بلهيبها الأبيض الميت ... نظر سيريوجا إليها بانتباه، ثم نقل نظره إلى الأقراص، ونظر إليها من جديد، وبعد ذلك جثا على ركبتيه، وحبا على يديه وقدميه من مكان إلى آخر في الغرفة كأنه فرس نهر، وراح يلتقط الأقراص واحداً إثر آخر، ويجمعها في قبضة يده.

جمع بقدر المستطاع، ومدّ يده نحوها وهو ما يزال جاثياً على ركبتيه، ونظر إلى عينيها نظرة مفعمة بالولاء وبشيء من الاستعطاف.

تناولتْ ما قدمه إليها وشكرته بتكشيرة لا حياة فيها، وتمدد هو على الأرض ساعياً إلى التقاط آخر قطعة من السلاح المخصص لقتله. صاحت متوسلة برعب: لا داعي، لا داعي لهذا، بينما ظل هو يزحف لاهثاً، واستطاع أخيراً أن يعثر على ما يبحث عنه، ومدّ يده نحوها بفرح ليناولها موته، من دون أن يلاحظ، كالعادة، أن كُمَّ قميصه القطني "الكاريه" ذي الزغب قد تلوث كله بالغبار المستقر تحت

الأريكة ...

أنهت زوجة الأب العجيبةُ قصتها قائلة بلهجة تكاد تتسم بالخفة:

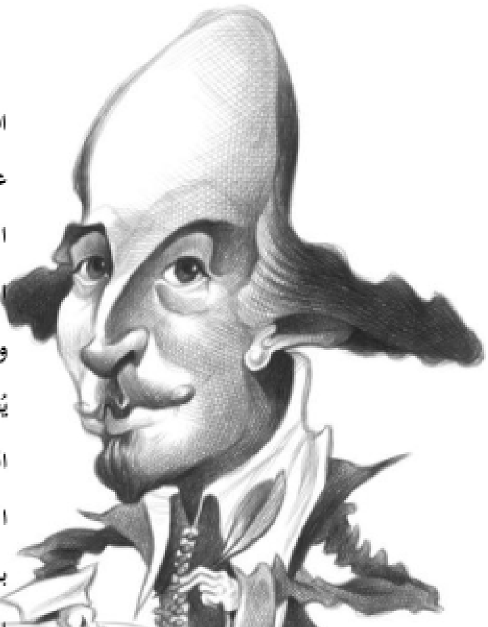
- منذ ذاك الوقت ونحن جميعاً نعيش في وئام تام، حتى إنني بدأت أكذب وأنا أتحدث عنه فأدّعي أنه يؤلف في بعض الليالي قصصاً فلسفية، وذلك لأن ثمة ما يحزّ في النفس عندما ترى جميع آباء أمثاله يكذبون على نحو ما عندما يتحدثون عن أبنائهم، بينما هو الوحيد الذي يعيش من دون أي تزيينات تجميلية.

حيّتني بإيماءة من رأسها وانطلقت رشيقةً كالفراشة، بقامتها الهيفاء المشوقة وطقمها الأنيق الضارب إلى الزرقة.

إبراهيم محمود الصغير *

اليهودي عند شكسبير ومارلو

اليهودي عند شكسبير ومارلو



اقترنت صورة اليهودي بالكراهية والمقت الشديدين عند المسيحيين في كل أنحاء أوروبا خلال القرون الوسطى، واستمر الكره والمقت حتى نهاية القرن الثامن عشر. ومع التغيرات السياسية والفكرية والإيمان بالحرية، بدأ بعض الكتاب الأوروبيين يُظهرون نوعاً من التعاطف مع اليهود. وقد ظهر هذا التعاطف جلياً في الحركة الرومانسية، ولكن هذا التيار المتعاطف مع اليهود، على الرغم من ذلك، بدأ يتضاءل مع الكراهية التقليدية التي كان العالم المسيحي يحملها لليهود. وفي الواقع، مازالت هذه الكراهية موجودة ومستمرة حتى الآن، وإن كانت بشكل مستتر وغير معلن.

* مترجم وكاتب من فلسطين مقيم في سورية

ويعود سبب الكراهية والمقت الشديدين لليهود إلى عنصريتهم الشديدة والمتطرفة، وإلى تعاليهم وازدرائهم لكل أتباع الديانات الأخرى. فهم يعدّون أنفسهم شعب الله المختار، وأن بقية الشعوب والأمم ما هم إلا خدم وأتباع لهم، وأن اليهودي يحق له أن يعامل غير اليهودي بكل الأساليب الممكنة، التي يراها مناسبة حتى ولو كانت غير أخلاقية وغير مشروعة وغير قانونية، كما يحق له، أيضاً، عدم الوفاء بالعهد مع من يخالفونه بالدين، وهذا ما يذكره كريستوفر مارلو في مسرحيته (يهودي مالطة)، حيث يقول بطل المسرحية اليهودي براباس: "ليس إثماً أن تخدعي مسيحياً، لأن المسيحيين أنفسهم يتخذون الخداع مبدأ لهم، يجب أن لا نحفظ عهداً مع الملحدين، وكل من لم يكن يهودياً فهو ملحد".

كان اليهود يفضلون العزلة والتعامل مع بعضهم بعضاً، في أحياء خاصة بهم، ولا يتعاملون مع غيرهم، أو يختلطون بهم إلا من خلال التجارة والحرف الراقية كالطب والصياغة والصرافة، التي كانوا يسيطرون على أغلبها، وخاصة تعاملهم بالربا الفاحش، الذي كان يؤدي دائماً إلى النفور منهم والسخط عليهم، حتى بلغ الأمر أن تم طردهم من إنكلترا بالكامل عام (1290) كي تستريح البلاد من شرورهم ومعاملتهم البغيضة، وقد عبر مارلو، كذلك، عن هذا الموقف المعادي لهم قائلاً على لسان فيرنز في (يهودي مالطة): "كلا أيها اليهودي، ولكنكم تشاركون ككفار، فقد عانينا كثيراً من عشرتكم البغيضة. أنتم يا من حقت عليكم لعنة السماء، وبسببكم حلت بنا كل نائبة...".

وأقدم نص أدبي إنكليزي يذكر فيه كره المسيحيين لليهود هو الحكاية التي يذكرها (جيوفري تشوسر) في كتابه الشهير (حكايات كانتربري)، التي يذكرها على لسان الراهبة، التي تذكر فيها وحشية اليهود وقتلهم الطفل الشهيد، لأنه كان ينشد ترنيمة عن مريم العذراء. كما تذكر إحدى القصص قتلهم لطفل واستخدام دمه في صلواتهم وطقوسهم الدينية.. وهذا يذكرنا بقصة شبيهة لها في العصر الحديث يذكرها السيد (محمد نمر المدني) في مقدمته الرائعة لترجمته مسرحية (عطيل: مأساة شكسبير). وهي قصة حقيقية تحكي عن قيام بعض من يهود دمشق بقتل صبي مسلم وبصنع فطيرة مخبوزة بدمه، وتناولها كوجبة ذات مغزى ديني عند اليهود. وتتحدث تحقيقات تلك الحادثة عن وجود طقس ديني يستدعيهم، حسب عقيدتهم، لتناول دم المسلم كوجبة حلال. وشكسبير يؤكد على هذه الفكرة في مسرحيته (تاجر البندقية) في إصرار اليهودي شايلوك على اقتطاع لحم النصراني أنطونيو، وأخذ قطعة اللحم هذه. فماذا يريد أن يفعل بقطعة اللحم هذه يا ترى؟!.

كما تذكر حكايات الإنكليز القدامى حكاية الشاب اليهودي الذي تنصر وأصبح مسيحياً فقتله اليهود. وهناك كثير من مثل هذه الحكايات التي تدل على عنصرية اليهود ووحشيتهم تجاه معتنقي الأديان الأخرى، وخاصة المسيحيين، الذين يصفون اليهود بأنهم: "الشعب الملعون الذي مزق جسد المسيح".

ويذكر كل كتاب المسرح الإنكليزي تقريباً إشارات إلى الطبيب (لوبيز) اليهودي الذي أعدم عام (1594) بتهمة دس السم لقتل

الملكة (إليزابيث). وكان بن جونسون مغرماً في هوس بكثرة الإشارات إلى اليهود في مسرحياته. ونجد ذكر اليهود يتكرر دائماً في الأعمال الإبداعية للأدباء الإنكليز والأوروبيين الذين رسموا صورة اليهودي، بشكل سلبي، في أعمالهم. وقد حاول اليهود جاهدين بكل الوسائل، حذف كل إشارة تسيء إليهم في كتابات الأدباء والشعراء والمسرحيين الإنكليز والأوروبيين، أو منع وإخفاء كل الكتب التي فيها عداء وتشهير بهم. ولو تسنى لهم أن يطمسوا أو يزيلوا بعض الآثار الأدبية الشهيرة التي تذكرهم بالسوء والشر لما قصروا أبداً، مثل (تاجر البندقية) لوليم شكسبير و(يهودي مالطة) لكريستوفر مارلو، وهما مسرحيتان تظهران اليهود على حقيقتهم وقد أصبحتا من أهم الآثار الأدبية، ليس في إنكلترا فقط، بل والعالم، وأنى لليهود أن يزيلوا من الوجود مثل هاتين المسرحيتين، اللتين بلغتا من الشهرة العالمية مالا يمحوه الزمن. ويكفي أن شكسبير في مسرحيته (تاجر البندقية) يحكم على اليهود جميعاً، ويصفهم بأبشع الصفات الإنسانية، ويؤكد مرات عديدة بأنهم ليسوا من نوع البشر المنتشرين في العالم كله، وهو يجمل كل هذا بكلمة واحدة على لسان أنطونيوا وهو يخاطب بسانيو: "لا تتس يا بسانيو بأنك تحاور يهودياً!".

كان اليهود، وما يزالون، ينظرون بعداء شديد إلى كل دين غير دينهم، خاصة الدين المسيحي، الذي عدّوه عدوَّهم الأول منذ ظهوره، وناصبوه العداء الشديد بشكل سافر طوال العصور التي تلت، وعندما ظهر الإسلام عدّوه، أيضاً، عدواً لدوداً، وأخذوا يجاهرون بعداوته، تماماً مثلما يجاهرون بعداوتهم للمسيحية، ومن العجيب والرائع أن

كاتباً مثل شكسبير، يظهر عداوة اليهود للإسلام، ولكن بشكل غير مباشر في مسرحية (تاجر البندقية)، وذلك عندما يلاحظ شايلوك لنسلو يهمس لجيسيكا، فيقول: "ماذا يقول هذا الغر من نسل هاجر؟". ونحن نعرف أن هاجر كانت أمة تزوجها النبي إبراهيم عليه السلام فولدت له إسماعيل، وإسماعيل هو أبو العرب، وفي العرب ظهر الإسلام، فعندما يسخر شايلوك من لنسلو فكأنه يسخر من المسلمين، الذين هم بالنسبة إليه من نسل هاجر، أي أولاد الأمة، بينما هم اليهود أولاد السيدة الحرة سارة زوجة النبي إبراهيم الأولى. لقد كانت هذه الجملة لفتة ذكية وعبقرية من شكسبير تدل على سعة اطلاعه ومعرفته بالدين الإسلامي إلا أنه لم يشأ أن يظهر أنه على معرفة بالدين الإسلامي في مجتمع مسيحي متعصب آنذاك، خاصة وأن الأتراك المسلمين كانوا في ذلك الوقت يهاجمون الدول الأوروبية ويهددون أساطيلهم وموانئهم في البحر الأبيض المتوسط وهذا جعل المسيحيين في أوروبا ينظرون إلى المسلمين بخوف وكره.

أما مارلو فهو يظهر عداء اليهود للمسلمين وللمسيحيين على السواء وبشكل ظاهر، وذلك على لسان براباس حين يقول: "على هذا النحو سأدبر الأمور، فلأني لا أحب المسلمين ولا المسيحيين، فيجمل بي أن أعيش مع كليهما، وسأجني الأرباح من مكائدي".

واليهود لا يكرهون فقط من يخالفهم في الدين، بل يكرهون من يخالفهم في عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم، لأنهم يعدّون أنفسهم على الصواب والحق في كل ما يفعلونه وأنهم الأذكى والأجدر في إدارة

أمـور الحيـاة. وعنـدما يسـأل بعضـهم شـايلوك في مسـرحية (تـاجر البندقيـة) عـن سـبب بغضـه لأنطونيـو يجيبـه: "أبغضـه لأنـه نصـراني، يقـرض المـال بـلا ربـح، وهـو يبغض أمتنـا المقدسـة، ويسـخر مـني ومـن معاملاتي، ومن أرباحي المحللة التي ينعتها بالربوية. لعنت عشيرتي إن كنت غافراً له هذه الذنوب!". فهو يكره أنطونيو لأنه نصراني ولأنه يقرض المال بلا ربح ولا يأخذ عليه ربا كما يفعل اليهود، ويسخر من معاملاته غير السوية ومن أرباحه الربوية التي يعدّها محللة، وفوق هذا يبغض أمته التي ينعتها بالمقدسة، وهذه الأمور كلها يعدّها ذنوباً، ولن يغفرها لأنطونيو ويجب أن يعاقب عليها.

وفي مسرحية (يهودي مالطة) نرى مارلو يربط المبادئ الميكيافيلية بشخصية براباس، في علاقته مع المسيحيين ومع المسلمين. والخداع يصـبح إذ ذاك عنـد اليهـودي ضـرورة وهـو طريقـة يتبعهـا اليهـود في الوصول إلى أغراضهم: "وسأجني الأرباح من مكائدي، وأي الطائفتين تدر أرباحاً أكثر تغدو حليفة لي. هذا نوع الحياة التي اعتدنا نحن اليهود أن نحياها، وهي معقولة". ويضيف براباس في موضع آخر قائلاً: "لقد تعلمت في فلورنسا كيف أقبل يدي وأهز كتفي عندما يدعونني كلباً، وكيف أحني الرأس كأي راهب حافي القدمين، ولكنني إنما أفعل ذلك أملاً في أن أراهم يموتون جوعاً في حظيرة حيوانات".

والخداع هذا، الذي يتبعه اليهودي، حسب مقولة ميكيافيلي: "الغاية تبرر الوسيلة" وهو أن يوصله إلى الثروة، والثروة بالنسبة إليه هي القوة، والقوة هي السلطة، والسلطة هي السعادة، حتى ولو كان الوصول إلى ذلك كله محفوفاً بكره وحقد من حوله. وها هو براباس

يعبر عن ذلك بقوله: "هل يكرهني إلا الحاقدون على سعادتي؟ ومن يكرم في هذا الزمان إلا من أجل ثروته؟ إنني أفضل أن أكون يهودياً مكروهاً وأنا ثري على أن أكون مثار عطف الناس وأنا مسيحي فقير". وأن المرء ليعجب كثيراً لهذا التشابه الكبير في وصف اليهودي عند شكسبير ومارلو، حتى ليعتقد أن أحدهما يأخذ من الآخر. والحقيقة أن كلاً منهما لم يكن بمقدوره أن يكتب عن اليهود إلا من خلال ما هو شائع ومعروف بين الناس في ذلك العصر، فهما ينظران إلى اليهود من خلال المنظور نفسه الذي ينظر من خلاله المجتمع لليهود، واليهود، في نظر المجتمع، يتصفون تماماً بمثل صفات شايلوك وبراباس في الكراهية والبغضاء للشعوب الأخرى، وتمييز أنفسهم عن الشعوب الأخرى. وقد عرف عنهم تعريف كل من ليسوا يهوداً بأنهم غوغاء، وأن الناس في كل أنحاء أوروبا كانوا يعانون من سوء التعامل مع اليهود، حتى أنه كان هناك نوع من التعاطف الحكومي مع آراء شكسبير ومارلو في تحليل نفسية اليهودي والتحريض على كرهه ولفظه من المجتمع الأوروبي آنذاك. وقد ذكرنا في البداية، أن اليهود يفضلون العزلة عن غيرهم من الناس، ويقيمون في أحياء خاصة بهم، ولا يتعاملون مع الآخرين أو يختلطون بهم إلا من خلال المنافع العامة التي تدر عليهم الأرباح كالتجارة والحرف الراقية والمعاملات الربوية وغيرها، وهذا ما يعبر عنه شايلوك في (تاجر البندقية) في أنه لا يتواصل مع الناس إلا: "إن تكن بيني وبينكم مبايعة أو مشاراة أو محادثة أو مماشاة إلخ... أما المؤاكلة

والمشاربة والمشاركة في الصلاة فلا".

أما براباس اليهودي، عند مارلو، في مسرحية (يهودي مالطة) فهو يلقي ضميره جانباً "فقد يكون الرجل سيء الحظ" على حد قوله "ذا ضمير" فيعيش بسبب ضميره متسولاً، أما "العقيدة" في رأيه، فهي هراء. فقد ملك هو وبنو جلدته "ثروة أضخم بكثير مما ملك أولئك الذين يتبجحون بالعقيدة".

أما الوسائل التي لجأ إليها لجمع ثروته الطائلة، فهو يلذ له أن يفصلها قائلاً بافتخار، وقد بلغت من العجب مالا يخطر على بال: "إن سألت عني فأنا أتلصص في الليالي، فأقضي على المرضى الذين يئنون تحت الجدران، وفي بعض الأحيان أخرج لأدس السم في آبار الماء... لقد درست الطب في شبابي وبدأت أمارسه على الطليان أول الأمر، وهناك أغنيت الرهبان بكثرة من دفنوا من الموتى، وجعلت سواعد سدنة الكهنة تعمل باستمرار في حفر القبور ودق أجراس الموتى... وفي إبان الحروب بين فرنسا وألمانيا كنت أتوارى وراء ستار مساعدة شارل الخامس، وأقتل الصديق والعدو بمكائدي. وبعد ذلك عملت مرابياً. ونتيجة لسلبي واحتيالي واستيلائي على الأملاك، وممارستي الحيل الخاصة، بالسمسرة، ملأت السجون بالمفلسين في سنة واحدة. وعمرت المشافي باليتامى الصغار، وكنت أدفع ببعضهم في كل شهر إلى الجنون. وبين الحين والآخر كان فلان من الناس أو غيره يشنق نفسه من الأسى بعد أن يعلق على صدره قرطاساً طويلاً ملفوفاً يشرح فيه تعذيبي له بكثرة ما كنت أبتز من الفوائد. ولكن انظر كيف زادت النعمة عليَّ بسبب اضطهادي لهم. إن لدي من النقود ما يشتري المدينة".

وشكسبير لا يقل عن مارلو في فضح أساليب اليهود القذرة في التعامل مع الآخرين وفي حقدهم الأسود المسموم، وانتقامهم الرهيب المرعب الذي يخلو من كل عوامل الرحمة والإنسانية. فهذا أنطونيو في (تاجر البندقية) يخاطب صديقه بسانيو واصفاً اليهودي شايلوك: "إن عناده وبغضاءه لا يوصفان أبداً. وإنك بمحاورتك له يا بسانيو، كأنك تقف على الشاطئ وتأمر البحر بإيقاف المد والجزر، وكأنما تسأل الذئب عن سبب افتراسه للدجاجة أو النعجة الباكية بل وكأنك تسعى لتليين أقسى مادة من بين المعادن والحجارة، وهي قلب يهودي. فاصبر يا صديقي فلن تقدر على فعل شيء لي، وسيأكلني اليهودي بكرهه، وليرحمني الرب...". وعندما يعرض بسانيو على شايلوك ضعف المبلغ الذي له على أنطونيو يجيبه شايلوك: "لو أعطيتني أي مبلغ تخمنه ولو أنك فعلت كل المستحيلات لإنقاذه فلن أتخلى عن تنفيذ شرطي الوحيد". ويسأله سالارينو بدوره أيضاً: "ما أظنك إن تأخر عن إعطائك المال تتقاضى بضعه من لحمه. أتفيدك في شيء؟" ويرد عليه شايلوك ساخراً: "تفيدني في إعداد طعم للسمك. ألا يكفي أن استخدمها في شفاء غليلي والانتقام لنفسي؟" وهذه الإجابة القاسية والساخرة تجعل الدوق، الذي كان ينظر في القضية، يقول له: "إنك لا ترحم مطلقاً، وليس في قلبك ذرة رحمة". ثم يضيف، مع ذلك محاولاً بكل دبلوماسية ورقة تليين قلب اليهودي: "تفضل يا شايلوك اسمع ما أقوله: نعتقد أنك ستتراجع في الدقائق الأخيرة عن كرهك الأعمى لهذا الرجل الطيب، وأنك ممكن أن تشفق عليه، وأن تتحلى ببعض الإنسانية، وتترك له لحمه، وتعفيه من نصف دينه، إن قساة القلوب من الترك والمغول والتتار يلينون في مثل هذه الحالة. وإن الذين صنعت

قلوبهم من نحاس قاس يعطفون على هذا التاجر الذي خسر أملاكه، فنرجو منك الموافقة والتسامح".

إن شكسبير هنا يجري مقارنة بين اليهودي والشعوب الأخرى، فأوضح أن المغول والتتار والأتراك، الذين كانوا مكروهين في أوروبا في العصور الوسطى، وكانت الحروب آنذاك مشتعلة بينهم وبين الأوروبيين، هم أرحم من اليهودي شايلوك وأكثر طيبة. وتحاول بورشيا بدورها أيضاً، أن تستعطف اليهودي قائلة له: "فلا تنس أن الله لو عامل كلاً منا بمحض العدل لما بات إنسان على أدنى رجاء بالمغفرة والنجاة. ولهذا نستغفر الله كل يوم في أدعيتنا. وكما نستسمحه العفو يجب علينا أن نكون من العافين عن الناس". ولكن أنى لقلب اليهودي، الذي قد من حجر أن يلين ويرق؟ لقد ظل على عناده واستكباره لا يتزحزح قيد أنملة عن مطلبه باقتطاع رطل اللحم من جسد أنطونيو.

إن شكسبير في مسرحيته (تاجر البندقية) يحذر الناس من التعامل مع اليهودي، ويخوفهم من كل ما يحمله عليهم من اضطهاد وكره، كما يصفه بعدم الرحمة وبأنه إنما يتصرف وفقاً لبغضائه، وإرضاء لشهوة الفتك والتنكيل بالآخر الذي ليس يهودياً. والدليل على رأي شكسبير هذا ما فعله اليهود الصهاينة بحق شعب فلسطين من قتل وإرهاب وتشريد واغتصاب للحقوق وللتراث وتزوير في الحقائق والتاريخ، وما يزال اليهودي الآن يمارس عنصريته وساديته وحبه للقتل والإبادة. ومن يقرأ أو يشاهد مسرحيته هذه سيتحامل على اليهود، وسيكن في قلبه كرهاً عارماً لهم، ويبقى حذراً من التعامل معهم. إن

هذه المسرحية تعدّ أكبر وأهم عمل فكري وأدبي يناهض اليهودية العنصرية، وهي تدعو المسيحيين أن لا يتعاملوا مع اليهودي الغادر والحاقد، والذي يحمل كرهاً لا يمكن وصفه للمسيحية وللإسلام بل وللبشرية كلها، وللإنسانية جمعاء.

ويزيد مارلو عن شكسبير في أنه يربط فلسفياً الآراء الميكيافيلية والسياسية باليهود. فمنذ بداية مسرحيته (يهودي مالطة) نرى شبح ميكيافيلي يحتضن براباس اليهودي كرسول له، فيدافع عنه وعن أساليب خداعه ومكائده. ويستطرد ميكيافيلي محدثاً رسوله اليهودي عن رأيه الأصيل في أن القوة هي المحور الأساس الذي تدور عليه السياسة. فالقوة هي أهم عناصر الحق "إن القوة هي التي نصبت الملوك أولاً، وبعدئذ أكدت القوانين حقوقهم إلى أبعد الحدود، وخاصة عندما كانت تكتب بالدم كقانون دراكو". فليس عجيباً إذن أن أحداث المسرحية تتتابع على أسس المبادئ الميكيافيلية، منذ بدء العلاقة بين براباس وبين المسيحيين. فالخداع يصبح إذ ذاك عند اليهودي ضرورة. والخداع هو الذي يساعد براباس، فيما بعد، ليصبح حاكماً على مالطة، بمساعدة الأتراك، وبذلك تصبح أسباب القوة في يده، فيلجأ إلى الانتقام بكل وسيلة ممكنة ممن يعدّهم أعداء له، وهم المسيحيون، الذين كانوا قد جردوه سابقاً من أمواله، وصادروا بضائعه، بحجة دفع الجزية للأتراك الذين كانوا يحتلون مالطة آنذاك، في المسرحية، أما تاريخياً فلم يتمكن الأتراك من احتلالها. وعندما سألهم براباس: "هل ستسرقون أموالي؟ هل قام دينكم على

السرقة؟" أجابوه: "لا أيها اليهودي. إننا نأخذ مالك أنت بالذات لكي نحول دون دمار الشعب. فوقوع فرد في الفقر لخير الجماعة أفضل من أن يهلك الجماعة لخير فرد واحد".

ويدافع اليهودي عن نفسه، ولكنهم يستولون على أمواله، فيقول ساخراً: "حقاً السياسة! تلك هي مهنتهم في الحياة وليست البساطة كما يدعون!". ثم يمضي ليصب عليهم اللعنة ويصمم على الانتقام، ويصرخ داعياً عليهم: "أيها المحرك الأول العظيم للكون. صب عليهم الأوبئة ولعنة السماء وجدب الأرض، وكره جميع الناس". والواقع أن اليهودي لا يهمه شخصياً (كره الناس) الذي يتمناه لأعدائه، فالمال هو كل ما يهمه، فبالمال يملك القوة، وبالقوة يملك السلطة، وبالسلطة يملك السعادة. لذلك عرضه علينا مارلو، كمشاهدين، في بداية المسرحية، وقد جلس في بيت ماله وأكوام الذهب أمامه وهو يحصي ثروته، والأماكن الغريبة التي حصل عليها منها.

إن براباس، الذي عاش في عالم من الأنانية المفرطة، كان على استعداد لأن يضحي بالعاطفة الطبيعية الوحيدة، التي يتسع لها صدره وهي حبه لابنته (أبيجيل) التي قتلها في سبيل مبدئه، إن صح أن نسمي هذا اللا مبدأ مبدأً. فالعاطفة الطبيعية في رأي اليهودي إن هي إلا عقبة في سبيل تقدم المجتمع: "فأولاً يجب أن تلقي عنك هذه المشاعر: العطف والحب والأمل الغرير والخوف الجبان. لا تتحرك مشاعرك لشيء ولا تعطف على أحد". ويمضي اليهودي في التشبث بهذا المبدأ، مبدأ الانتهازية الذي نسب إلى ميكيافيلي في العصر الإليزابيثي: "فطالما أنك تصل عن طريق الخطأ إلى السلطة، فلتحافظ عليها محافظة

باسلة بالمكيدة المنيعة، وفي أوقات الشدة يجب أن لا نترك مكيدة إلا طرقناها".

ويطيب لليهودي وهو يعد العدة لإحدى جرائمه، أن يقول: "سيرى العالم الآن أنني أحمل بين جانحي من طبائع الحية أكثر مما تحمل الحمامة، أو أنني نذل أكثر مني ساذجاً". وهكذا نراه طوال المسرحية وهو يدبر المكائد لغيره، فيدبر مكيدة في البداية يقتل فيها شابين يتنافسان على حب ابنته، ثم يدس السم لابنته نفسها، ولجميع الراهبات في الدير الذي تعيش فيه. وبعدها يقتل أحد الرهبان بمساعدة خادمه، ويبعث إلى السجن براهب آخر. ويحاول بعد ذلك أن يقتل خادمه، الذي عاونه في القتل. وأخيراً ينصب شركاً لقتل القائد التركي، فيحيق المكر السيء في النهاية بأهله، ويقع هو نفسه في الشرك الذي نصبه لغيره. وبهذا تعكس المسرحية هذا الجو من النفاق والغدر في شخصية براباس، الذي يصل إلى تحقيق مآربه الدنيئة عن طريق المكيدة والاغتيال والدس والمؤامرات.

إن مارلو كشكسبير، يحاول في مسرحيته أن يحذر الناس من اليهود، وأن ينتبهوا لأساليبهم الخبيثة الماكرة، وأن لا يقعوا ضحية لألاعيبهم وحيلهم، فهم لا أمان لهم ولا ثقة بهم، إنهم كالأفاعي يلدغون عندما تسنح لهم الفرصة، وهم يحملون من الكره للآخرين ما يجعلهم بلا رحمة ولا شفقة ولا إنسانية. إنهم صورة طبق الأصل عن براباس الذي صوره في مسرحيته (يهودي مالطة).

المصادر والمراجع:

1 - صورة اليهودي في الأدب الإنكليزي – رمسيس عوض – دار الهلال – القاهرة – 1999.

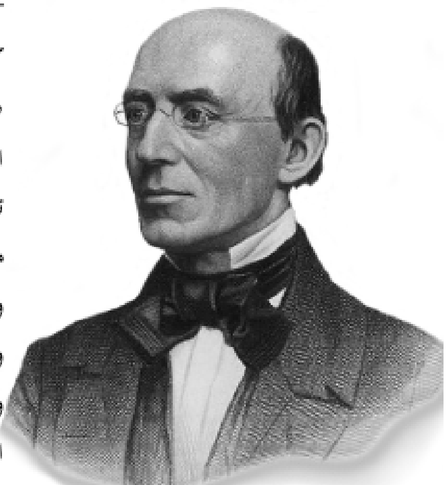
2 - يهودي مالطة – كريستوفر مارلو – ترجمة نصر عبد الرحمن وتقديم زاخر غبريال – دار الكاتب العربي – القاهرة – من سلسلة روائع المسرحيات العالمية – العدد (49) – تموز - 1967.

3 - تاجر البندقية – وليم شكسبير – ترجمة خليل مطران – دار نظير عبود – بيروت – 1988.

4 - عطيل: مأساة شكسبير – وليم شكسبير – ترجمة محمد نمر المدني – دار أسامة – دمشق - بلا تاريخ.

د. حسن حميد *

الأدب الزنجي الأميركي


William Lloyd Garrison

تقديم:

كان لا بدّ لهذا المصطلح الأدبي من الظهور والشيوع بعدما ظهرت أشكال العداء والاضطهاد والظلم الموجهة إلى الأمريكيين السود في مختلف الولايات الأمريكية، وبعدما تجلت ثنائية المفارقة الحادة ما بين البيض والسود وعلى أكثر من صعيد وجهة، وأكثر وضوحاً ثنائيات الفقر والغنى، والتعاسة والسعادة، والحضور والغياب، والقوة والضعف، والثقافة واللاثقافة، والمدينة والتوحش، والذكاء والغباء، والسيد والعبد... إلخ، وقد تقاسم الأمريكيون البيض والسود طرفي المعادلة، فكل الصفات السلبية والقبيحة ألصقت بالسود، وكل الصفات الإيجابية والجمالية ألصقت بالبيض أو انحازت إليهم.

قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب *

بسبب هذا الظلم، والتفرقة التي عرفت بالعنصرية ظهرت مصطلحات كثيرة، ومنها مصطلح الأدب الزنجي الأمريكي، ويعني الأدب الذي كتبه الأدباء الزنوج حول قضايا الزنوج ومشكلاتهم ورغباتهم وأحوال معيشتهم وظروف تأقلمهم في الولايات التي انتقلوا إليها ما بين جهتين اثنتين هما: الجنوب والشمال، وكما هو معروف فإن الزنوج عاشوا بكثرة في الولايات الأمريكية الجنوبية لأن أعمال الزراعة كانت بحاجة إليهم أكثر من حاجة الولايات الأمريكية الشمالية التي اعتمدت الصناعة، كما يعني مصطلح الأدب الزنجي الأمريكي الكتابات الأدبية التي كتبها الكتاب الأميركان من ذوي البشرة البيضاء، ذات الموضوعات الزنجية، أي الموضوعات التي تعالج المشكلات في مجتمع الزنوج من وجهة نظر البيض، بتعبير آخر، تلك الكتابات التي كتبها أميركان بيض البشرة وتتحدث عن المظالم التي يعاني منها الزنوج ليس من أجل التعاطف معهم فحسب، وإنما للشعور بأنهم مواطنون أميركان لهم حق المساواة مع الأميركان البيض، وفي كل شيء، وتحت سقف القانون.

- **مضمون الأدب الزنجي**

أهمية الأدب الزنجي الأمريكي تتبدى من خلال إظهار هول ما يتعرض له الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية من ظلم وعنصرية وعدوانية حطت بالزنوج إلى مستوى غير إنساني، أي إلى مستوى حيواني من حيث المعاملة والنظرة والشك في الشخصية الزنجية اجتماعياً، وفكرياً، ودينياً، وأخلاقياً، وإلصاق التهم والصفات بها من دون وجه حق أو تدبر أو موضوعية.

لقد سلط الأدب الزنجي في أمريكا الضوء على إنسانية الفرد الأمريكي الزنجي بوصفه مواطناً مظلوماً، وبقوة القانون، لأن الكثير من الولايات المتحدة الأمريكية أصدرت القوانين التي تخول المُلّاك، ملاك الأراضي والمعامل، استثمار قوة العامل الزنجي (سواء أكان في الأرض أو المعمل) استثماراً أبدياً، أي مدى الحياة، وأن من حق المالك للعبيد أن يفعل ما يشاء بهم، وأن يحرمهم مما يشاء، وأن ينقل ملكيتهم إلى من يشاء، وله الحق في قتلهم، أو حرقهم، أو

حبسهم، أو طردهم... إلخ.

الأدب الزنجي الأمريكي عالج هذه المشكلات جميعها ووقف عليها فأبان فداحة الظلم التي تلفّها، وقسوة العنصرية الأمريكية التي تخرج الزنجي من عالم الإنسانية، ومن عالم العاطفة، ومن عالم المواطنة، وقد عرف أدباء زنوج كثر في أمريكا بشهرتهم الواسعة لأنهم عبروا عن حقوق الزنوج، وعن أحقيتهم في المواطنة الأمريكية، والخروج من عالم الاضطهاد والظلم إلى عالم المساواة مع البيض الذين ظلموهم طوال قرون عدة، كما عرفت مؤلفات أمريكية مهمة عنيت بالقضايا الزنجية، ووقف على مشكلاتهم، فكان الطرفان: الكتّاب والكتب سبباً جوهرياً في إنصاف الزنوج، ومنحهم حقوقهم، حقوق المواطنة، كما كان الحاجز الذي حال دون عودة الزنوج إلى عالم المظلومية والعنصرية البشعتين.

- **أبرز الكتاب**

ومن أبرز الكتّاب الزنوج الذين جعلوا قضية الزنوجة في أمريكا محور حياتهم وأدبهم، وليم لويد غاريسون (1805 -1879) الذي بدأ حياته عاملاً في مطبعة، ولم ينل تعليماً مناسباً، وخبرته تولّدت من الحياة الصعبة التي عاشها، وقد أوقف حياته على محاربة الرق، أنشأ مجلة سنة 1831 استمرت في الصدور ثلاثين سنة وكانت الناطقة بلسان المناضلين في سبيل التحرير الفوري للأرقاء، والمنتقدة بعنف شديد للدستور الاتحادي في الولايات المتحدة الأمريكية الذي كان يشرّع الاستعباد، وقد عرفت كتابات غاريسون بقوتها وفعاليتها داخل المجتمع الأمريكي، فشكلت رأياً عاماً راح يطالب بإلغاء الرق والعنصرية، لا بل إن كتابات غاريسون كانت السبب في تشكيل (حركة تحرير العبيد) في أمريكا.

الكاتبة الأمريكية الثانية التي لعبت دوراً مهماً في الدفاع عن العبيد في أمريكا هي هارييت بيتشر ستو (1811 -1896)، وهي ابنة قس وزوجة قس وأخوها قس، لقد كان لكتابها الروائي (كوخ العم توم) فعل السحر في

المجتمع الأمريكي، لأنها سلطت الضوء على حياة الفقر والظلم التي يعيشها عبيد الولايات المتحدة الأمريكية إلى حد أن الرئيس الأمريكي إبراهام لنكولن قال للمؤلفة عندما استقبلها: (أنت المرأة الصغيرة التي كتبت الكتاب الذي سبب الحرب الكبيرة)، وكان يعني الحرب الأهلية الأمريكية بين الولايات الجنوبية والولايات الشمالية.

ومن الكتّاب أيضاً الذين أولوا قضية الزنوجة اهتمامهم الشاعر الأمريكي جون غرينليف هويتير (1807 - 1892) الذي نشأ عاملاً في المزارع، فتعرّف إلى المشكلات التي يعاني منها الزنوج مثلما يعاني منها هو أيضاً. انضم إلى حركة تحرير العبيد الأمريكية، وكان شاعر الحركة، ومن أهم قصائده (أصوات الحرية)، و(خيمة على الشط)، و(مود مول) بالإضافة إلى خطاباته النارية في التظاهرات الشعبية.

دخل أدب الزنوجة الأمريكية قاعات الدرس في المدارس والجامعات الأمريكية، وبذلك كان الجرس المدوي في إلغاء أنظمة وقوانين الرق والاستعباد، واستبدالها بقوانين جديدة تساوي ما بين الرجل الأبيض والرجل الأسود تحت سقف المواطنة الأمريكية الواحدة.

منــير الرفــاعي *

نوافذ على الثقافة والأدب في العالم

* إطلالة على تاريخ الأدب الياباني

* رحيل فيليب روث .. عملاق الأدب الأميركي والإنساني

شعر الهايكو

هاروكي مورا كامي

* "العصر الفضي" في الشعر الروسي

* جائزة عالمية باسم الراحل نجيب محفوظ



* مترجم من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

• نافذة على تاريخ الأدب الياباني

كانت أوائل الأعمال الأدبية اليابانية غالباً ما تكتب باللغة الصينية، وكانت واقعة تحت تأثير الثقافة الصينية. إلا أن الأدب الياباني، مع مرور الزمن، بدأ يكتسب طابعه المميز. وعندما بدأت اليابان تفتح أبوابها على الغرب في القرن التاسع عشر، أخذ الأدب الياباني بالتأثر بالأدب الغربي والتأثير فيه.

لم يكن اليابانيون يملكون ـ حتى القرن العاشر ـ نظاماً خطيّاً يتيح لهم تدوين لغتهم بسهولة ـ عدا بعض الاستثناءات ـ ولذا فإن أعمالهم الأدبية الأولى كانت تكتب باللغة الصينية. لقد كان عدد القادرين على استخدام اللغة الصينية الدارجة كبيراً جداً، في حين كانت القدرة محدودة على تأليف نصوص أدبية ـ شعرية أو نثرية بهذه اللغة.

وصل الأدب الياباني إلى مراتب متقدمة بفوز روائييْن من روائييها بجائزتين من جوائز نوبل، على الرغم من حداثته قياساً بتجارب أمم أخرى. في حين لم يحظ العرب بمجموعهم بأكثر من جائزة واحدة نالها المصري نجيب محفوظ.

يشير الناقد المصري حافظ صبري في كتاب بعنوان "رحلتان إلى اليابان" إلى أن الرواية الأولى التي يؤرخ بها لميلاد الرواية اليابانية الفنية الحديثة وهي "الإوزات البرية" لمؤلفها (موري أوجاي) نشرت العام 1912 في الفترة نفسها التي كُتبتْ فيها رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل.

تأخر الاهتمام العربي بالأدب الياباني الحديث وترجماته إلى أن حقق حضوره السردي بتتويج الياباني "ياسوناري كاواباتا" عام 1968 بجائزة نوبل حين ترجم له سهيل إدريس روايته "حزن وجمال".

وتوجهت ترجمات أخرى إلى الشعر بعد حضور قصيدة "الهايكو اليابانية" بعد شيوعها في المشهد الشعري العالمي، وتسللها بالمقابل إلى المشهد الحداثي الشعري العربي وقصيدته الحديثة.

بذل عدد من المترجمين العرب جهوداً كبيرة لإيصال الأدب الياباني إلى القارئ العربي عبر لغات وسيطة هي الفرنسية والإنكليزية، ومن هؤلاء

المترجمين كامل يوسف حسين في "الجياد الهاربة" ليوكيو ميشيما، و"امرأة في الرمال" لكوبو آبي، ورواية "فتاة اسمها ناوومي" لجونيتشيرو تانيزاكي من ترجمة فكري بكر، و رواية "لم يعد رجلاً" لأوسامو دازاي، الذي يصنف كأحد أهم روائيي اليابان، من ترجمة المترجم والشاعر السوري محمد عضيمة الذي يترجم عن اللغة اليابانية وليس عن لغة وسيطة.

- **أدب حديث ـ الهايكو:**

تعود الآداب اليابانية، ومنها قصائد الهايكو، إلى القرن الثامن الميلادي فقط، وهي نصوص متواضعة على المستوى التاريخي بحسب "جان جاك أوريغا" صاحب معجم الأدب الياباني لمترجمه حبيب نصر الله نصر الله الذي يعدّ القرن السابع عشر "مفخرة للروائع الكلاسيكية اليابانية".

ولا يعد الأدب الياباني بين أقدم آداب العالم، بيد أنه يشكل حسب أوريغا ثروة استثنائية، بعدد الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى عصور غابرة والتي تمت المحافظة عليها بمختلف أنواعها حتى العام 1890 الذي شهد نشر هذه الأعمال.

ومن بين الأسماء التي ساهمت في رسم المشهد الثقافي والأدبي الياباني سانا ايتيكو المتوفاة في العام 1998 وأيضا شخصية كوبو آبي (1924 -1993) الذي عرف عام 1953 بمجموعة قصصه القصيرة "الجدران". وعنوان مجموعته القصصية فيه تلميح إلى المفكر الفرنسي جان بول سارتر الذي يشاطره أيديولوجيته. وصدرت أيضاً روايته "امرأة في الرمال" عن دار الآداب، كما تمت الإشارة إلى ذلك، من ترجمة كامل يوسف حسين الذي يرى في معرض تقديمه للرواية أن "آبي كاتب ياباني حتى أطراف أصابعه وعبقريته يابانية صرفة، روحاً واستلهاماً وعطاءً".

يستمد الأدب الياباني قوته الأدبية من مصادر عدّة مختلفة: من المؤثرات الكلاسيكية الصينية القديمة، ومن السمات والخصائص العريقة للتقاليد اليابانية ذاتها، وأيضاً من مختلف الأفكار والمفاهيم الغربية الحديثة والمعاصرة.

ويمكن تقسيم تاريخ الأدب الياباني إلى عدة مراحل أدبية كالآتي:

1. **أدب مرحلة ياماتو ونارا ـ Nara– Yamato bungaku**: وهي المرحلة التي **تبدأ من القرن الرابع الميلادي** عند انتقال العاصمة إلى هيآن Heian(مدينة كيوتو Kyto الحالية) حتى عام 794 ميلادية.

وفي تلك الحقبة الزمنية الأدبية **تحول الأدب من الأدب الشفوي (أدب المحاكاة) إلى الأدب المدون أو المكتوب** مع دخول الأبجدية الصينية التصويرية (kanji) من الصين عن طريق كوريا في القرن السادس الميلادي، حيث بدأ اليابانيون بوساطة تلك الأبجدية الصينية التصويرية يدونون الأساطير والسير والحكايات والأسفار، مما أدى إلى تغير شكلها فبدأت تأخذ شكلاً أدبياً.

ومن أبرز الأعمال الأدبية في مرحلة أدب ياماتو ونارا كتاب الـ كوجيكي kojiki، وكتاب الـنيهون شوكي Nihonshoki، وكتاب الـ فودوكي Fudoki، وكتاب الأشعار القديمة المانيوشو Manysh .

2. **أدب مرحلة هيآن (794 – 1192) Heian bungaku**: في بداية حقبة هيآن كان التبادل الثقافي بين اليابان والصين مزدهراً وبسبب ذلك تأثر اليابانيون بالأدب الصيني، وظهرت أشكال من الأدب مثل الشعر الصيني(Kanshi) والجمل الصينية (Kanbun) وبعدها بفترة وفي عهد الإمبراطور أودا (Uda) عام 894 ميلادية توقفت البعثات والإرسالات(Kendshi) بين اليابان والصين، وقلَّ الاهتمام بالثقافة الصينية، ومعها بدأ ظهور ألوان من الأدب الياباني الخالص. وبذلك بدأت تظهر الأبجدية اليابانية الـ كانا (Kana) الجديدة التي تنقسم إلى نوعين الهيراجانا والكاتاكانا (Hiragana Katakana)التي استنبطت من الأبجدية الصينية التصويرية (Kanji) التي كانت تكتب بها الأعمال الأدبية في عصر ياماتو(Yamato) ونارا (Nara) كما ذكرنا سابقاً، فمع هذا التطور في الأبجدية اليابانية صارت الكتابة والقراءة أيسر عما كانت عليه قبل اختراع تلك الحروف. ومع بداية القرن التاسع بدأت النساء في البلاط الإمبراطوري يكتبن الكثير من الأعمال

الأدبيــة باستخــدام أبجديــة الكانــا الجديــدة (Hiragana Katakana)، ويساهمن في تطوير أدب عصر هيآن. وأهم ما يميز أدب عصر هيآن هو ازدهار الأدب النسائي (Jory Bungaku)، أي ظهور العديد من الأقلام النسائية اللاتي كتبْنَ الكثير من الأعمال الأدبية باستخدام أبجدية الـ كانا أمثال الكاتبات سيشـوناجون (Seishonagon) ، وإيزومـي شـيكيبو(Izumishikibu)، موراساكي شيكيبو (Murasaki Shikibu) وغيرهن، وقيامهن بكتابة الكثير من الأعمال الأدبية باستخدام أبجدية الـ كانا. وفي نفس الوقت استمر الرجال في استخدام الأبجدية الصينية التصويرية الـ كانجي في كتابة أعمالهم الأدبية .

3. **أدب مرحلة كامـاكورا (1192م - 1333– Kamakura bungaku):** حيث برز المحاربون الساموراي Samurai bushi أصحاب الدور والقوة الرئيسة في الدفاع عن الذات وحماية العائلات الثرية والقوية في الأقاليم، فتوالت الثورات والحروب في نهاية عصر هيآن مثل حرب هوجن Hogen عام 1106م، وحرب هيجي Heiji عام 1159م. وقد ساعدت الحروب على زيادة قوة المحاربين ونفوذهم في البلاد. وقد أدى ظهور طبقات المحاربين الأرستقراطيين كطبقة حاكمة لفترة حوالي 150 عاماً منذ نهاية القرن الثاني عشر إلى اكتساب حكايات الحرب شعبية كبرى، فبدأت الميول تتجه نحو قصص الحب التاريخية التي حل فيها محارب الساموراي محل رجل البلاط الإمبراطوري المتمثل في دور البطل، **وأضفى تناقص سلطة الإمبراطور وبلاطه والدمار الذي خلفته الحروب المريرة نغمة حزينة تشاؤمية عن مصير الجنس البشري وقدر الإنسان على معظم الأعمال الأدبية التي ظهرت في تلك الفترة. تلك النغمة الحزينة التشاؤمية التي أتت من الفكر البوذي الذي انتشر إلى جميع أنحاء البلاد.** وأكثر الأعمال الأدبية تمثيلاً لعصر كاماكورا والتي سجلت تلك الحروب هي رواية هوجن Hogen Monogatari ورواية هيجي Heiji Monogatari ورواية هيكيه Heike Monogatari. وتعكس هذه الروايات الفكر البوذي

في أن الحياة عابرة وكل ما فيها سريع الزوال حتى الشجاعة. وتعرف فكرة الزوال هذه في مصطلح اللغة اليابانية باسم موجوكانMujkan وتصور لنا أيضاً أسلوب حياة المحارب الياباني Bushido الذي يقدر قيمة الشرف والمعاناة الإنسانية التي تكمن خلف الشجاعة والبسالة.

4. **أدب عصر موروماتشي (1333 – 1603) – Muromachi bungaku :** أدب تلك الحقبة الأدبية يصور لنا الصراع العسكري بين إمبراطور الشمال وإمبراطور الجنوب وإسقاط حكومة كاماكورا وتأسيس حكومة عسكرية. ويصور أيضاً هذا الأدب صوراً من حياة رجال البوشي أو الساموراي أي المحارب العسكري وأسلوب حياته العسكرية bushido، وأيضاً صوراً من المعاناة الإنسانية التي تكمن خلف الشجاعة. وأسلوب الكتابة الأدبية في تلك الحقبة أسلوب رفيع تميز بالمزج بين الطريقة الصينية واليابانية في الكتابة والوصف. وأهم ما يميزها أيضاً وصف أسلوب حياة المحارب الياباني bushidoوأخلاقياته مع التركيز على تعاليم الكونفوشيوسية Jukyo ، وأشهر الأعمال الأدبية تمثيلاً لهذا العصر والتي وصفت الصراع والحروب القائمة بين الشمال والجنوب هو كتاب سجل السلام الأعظم Taheiki وحكاية الأخوين سوجا Sogamonogatari .

5. **أدب عصر إيدو (1603 – 1868) Edo – bungaku :** حاول العديد من طبقة الساموراي توحيد أرجاء اليابان أمثال أودا نوبوناجا Odanobunaga الذي نجح في إسقاط حكومة موروماتشي عام 1573م وخلفه الحاكم الإقطاعي تويو تومي هيديوشي Toyotomihideyoshi الذي قام بإحياء سلطة الإمبراطور تحت حمايته، وواصل الجهود ونجح في توحيد البلاد وإخضاع المدن والبلدات كلها في أرجاء اليابان تحت سطوته عام 1590م. وفي عام 1603م وبعد وفاة تويو تومي هيديوشي Toyotomihideyoshi قام طوكوجاوا إياسو Tokugawaieyasuمن طبقة الساموراي بتنصيب نفسه حاكماً للبلاد بعد موافقة البلاط الإمبراطوري وأصبح الحاكم العسكري للبلاد عام 1603م وشكل حكومة عسكرية في إيدو (طوكيو حالياً) وبدأت حقبة إيدو،

واستقرت الأوضاع الاجتماعية والسياسية للبلاد لمدة 246 عاماً. **وقسمت الحكومة العسكرية الشعب إلى أربع طبقات:** طبقة الساموراي الحاكمة، وطبقة الفلاحين، وطبقة الحرفيين، وطبقة التجار وتعرف باليابانية: شي، نو، كو، شو. Shi? no? ko? sho وعلى الرغم من التفاوت الطبقي الشديد إلا أن ظروف الحياة كانت أكثر استقراراً من الفترات السابقة، وكان المفهوم السياسي لحكومة طوكوجاوا باكفو Tokugaua Bakufu يقوم على أساس المبادئ الكونفوشيوسية الصينيةJuky ، ومن جانب آخر **ازدهرت الكلاسيكيات اليابانية بين العلماء جنباً إلى جنب مع الفلسفة الكونفوشيوسية.** فمن أبرز الدراسات الكلاسيكية التي وضعت في تلك الحقبة هي كتاب كوجكي دنKojikiden الذي كتبه رائد الفكر الياباني في تلك الحقبة موتواوري نوري ناجاMotoori norinaga فكتب عن الـ كوجيكي Kojiki سجل الأحداث القديمة أشهر الأعمال الأدبية في حقبة أدب نارا وياماتو Nara Yamato **وأكثر الأعمال الأدبية تمثيلاً لأدب عصر إيدو أشعار الهايكو** Haiku ففي تلك الحقبة التاريخية من القرن السابع عشر أدرك شعراء المحاربين الساموراي أن شكل القصيدة التقليدية الـ تانكا Tankaوالـ رنجاRenga اللتين ازدهرتا في عصر نارا وهيآن وكاماكورا ومورماتشي تتسمان بالطول، فطورت الأبيات الثلاثة الأولى من الرنجا (5 - 7 - 5، 7 - 7) التي كانت تعرف باسم الـHokku هوكو إلى الهايكاي Haikai **حتى صار اسمه Haiku** وأصبحت قالباً شعرياً قصيراً يختلف عن الـ تانكا والـ رنجا ، ويتألف من سبعة عشر مقطعاً في ثلاثة أبيات، البيت الأول خمسة مقاطع والثاني سبعة مقاطع، والبيت الثالث خمسة مقاطع. وقصيدة الهايكو تتضمن غالباً فصلاً من فصول السنة أو قرينة تدل على هذا الفصل، والشاعر يجعل القارئ يستحضر الطقس وأوراق النبات والطيور والنبات ويوقظ فيه المشاعر والأحاسيس التقليدية تجاه الطبيعة وفصول السنة. **ومن أبرز شعراء الهايكو الشاعر ماتسواو باشوMatsuo Basho الذي أرسى قواعد**

الهايكوHaiku كشكل شعري ورفع هذا الشكل إلى قمة الجمالية ويقال إنه أعظم شاعر هايكو في تاريخ الشعر الياباني. لقد أحب الشاعر باشو الترحال والتجوال على قدميه عبر اليابان، ومات وهو في إحدى رحلاته، وفي افتتاحية مذكرات باشو الشهيرة أوكونوهوسوميتشي Okunohosomichi (طرقات البلاد الداخلية الضيقة)، كتب يقول:

"كثير من الناس في سالف الزمن ماتوا في الطريق، وأنا أيضاً هزني منظر سحابة منفردة كانت تنساق مع الريح إلى أفكار لا تنقطع عن الترحال" فقد كان الشاعر باشو ينطلق للسفر والترحال معبراً عن فلسفته الهادئة عن الطبيعة، فشعر الهايكو عند باشو تصوير واضح لعالم الطبيعة والنفس والمشاعر. وبداخل هذه المذكرات أيضاً كتب باشو عن رحلته إلى الإقليم الشمالي الشرقي في عام 1689م فيقول شعره كالآتي:

إن الربيع سريع الزوال
يبكي الطائر
وتسيل الدموع في عين السمكة

هذه القصيدة أشهر أعمال باشو وأكثرها تمثيلاً لأفكاره الجمالية تجاه الطبيعة، وأظهرت أفكاره أيضاً تجاه الحياة فكانت في نظره رحلة. فالشاعر الفيلسوف باشو قد خرج إلى الطبيعة الخلابة وبدأ يعبر عن فلسفته تجاه الطبيعة من خلال أشعاره. فنجد في شعره الشعور بالانطواء على جمال الطبيعة، فكلماته الشعرية مليئة بالمعاني العميقة، فمبادئ باشو أو نظريته الجمالية التي تكمن في شعره هي أساس أعماله الشعرية. وبفضله أصبح الهايكو من الأشكال التي تستهوي كثيراً من اليابانيين حتى يومنا هذا .

- وفي أواخر القرن السابع عشر في عهد جينروكو Genroko الذي يمتد من 1673 - 1739م وتدخل هذه الفترة ضمن حقبة إيدو، ويميز تلك الفترة التقدم في الثقافة والحضارة، فقد ظهر في مجال النثر والرواية كاتب القصة والرواية الكاتب إيهارا سايكاكو Ihara saikaku 1642 -1693) ، بدأ

حياته الأدبية بكتابة الشعر فنشط في مجال شعر الهايكو فكان غزير الإنتاج الشعري، وبعدها تحول إلى كاتب رواية فأصبح أعظم كاتب قصة في عصر إيدو.

6. **أدب اليابان الحديث** (1868 - 1945م Kindai bungaku : خرجت اليابان من عزلة تامة استمرت حوالي 250 عاماً فرضتها عليها حكومة (طوكوجاوا باكوفو Tokugawa Bakufu) الإقطاعية في الفترة 1603 - 1868م فقد كانت صدمة قوية عندما واجهت المدنية الغربية، فانفتحت اليابان على الغرب، وفتحت أبوابها أمام الغرب والأمريكان، وزارها العديد من الشخصيات الغربية والأمريكية، وأيضاً كانت الأفكار الغربية والمعرفة الغربية والأنظمة والعادات الغربية موضع إعجاب وتقليد، وبذلت الجهود لتقليدها لإيجاد ثقافة جديدة واللحاق بالمدنية. فالانقلاب الجذري في الميدان العلمي والتكنولوجيا، وتقليد الغرب في الطرائق النظرية والتطبيقية، تحقق أيضاً في ميدان الأدب. فقد اعتقد كثير من المفكرين أن الخروج بالأدب من القوقعة والعزلة التي عاشها منذ القدم لا يتحقق إلا بالأخذ بالنظريات الأدبية الغربية، ففتحت النوافذ على الغرب، ودخلت التيارات الأدبية الجديدة، والأفكار الغربية التي لا عهد لها من قبل. ومن هنا تعددت المحاولات والتجارب الفنية في الشعر والرواية والقصة والنقد والمسرح، وظهرت التيارات والاتجاهات، والمدارس والجماعات والحركات الأدبية التي تأثرت بالمدارس والتيارات الأدبية الغربية. وبدأ الأدب الياباني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يقترب من الروح الغربية في أفكاره ومفاهيمه وأشكاله ونظرياته الأدبية، وتم ترجمة الأعمال الأدبية الغربية بغزارة وكثرت قراءتها.

وتعرف تلك الفترة في تاريخ الأدب الياباني (حقبة ميجي - Meiji) في الفترة من 1868 **إلى** 1912م، **نسبة للإمبراطور ميجي. وحقبة ميجي في تاريخ الأدب الياباني هي مرحلة التأثير الغربي وحقبة مميزة في تاريخ الأدب الياباني نشطت فيها التيارات والمدارس الأدبية**، وبدأ روائيو حقبة ميجي بالاطلاع على

روايـات الآداب العالميـة وبـالأخص الروايـات الروسـية والإنكليزيـة والفرنسـية والألمانيـة. نجـد أن بعـض الكتـاب تـأثروا بمدارسـها وتياراتهـا الأدبيـة، أمثـال الكاتـب (فوتاباتيـه شـيميFutabatei Shimei 19091864–) الـذي درس الرواية الروسية المعاصرة ثم اتخذها أنموذجاً يحتذى به، والأديب الروائـي تسـوبو أوتشـي شـويو Tsubchi Shy 1859(- 1935) الـذي تـأثر بالأعمـال الروائيـة الإنكليزية، وترجمها إلى اليابانيـة، **والأديب الروائـي موري أوجاي** Mori gai 1862 – 1922م) الذي درس في ألمانيا وتأثر بفن الرواية الألمانية. وجاهـد الكـثير لإدخـال التيـارات الأدبيـة الغربيـة الأوربيـة لليابـان، فاسـتغل تمكّنـه مـن اللغـات، فترجم الروايات والمسرحيات الغربية إلى اليابانية، فكان ذلك من علامات تطور الأدب اليابـاني الحـديث. وهنـاك أيضـاً الأديـب المشـهور في اليابـان علـى السـاحة الأدبية هو ناتسوميه سوسكي Natsume Sseki 1867م – 1916م) الذي سافر لإنكلـترا وأكمـل دراسـته الأدبيـة، وبـذل مجهـوداً كـبيراً في ترجمـة الأعمـال النثرية والشعرية الإنكليزية لليابانية، وأيضاً الأديب ناجاي كـافو Nagai Kaf 1879م – 1959م) الـذي درس في أمريكـا وفرنسـا وكـتب العديـد مـن القصـص عن أمريكا وفرنسا، وأيضاً في نهاية حقبة ميجي ظهر الأديب (توكودا شوسيه Shsei Tokuda 1871م – 1902م) الــذي تــأثر بــالروائيين الفرنســيين والأمـريكيين أمثـال إميـل زولا 1840 -1902م) والروائـي الأمريكـي (دريسـير ثيودور 1871 -1945م). **وظهر على الساحة الأدبية اليابانية الحديثة والمعاصرة أديبان أخرجا الرواية اليابانية إلى العالمية بفوزهما بأكبر جائزة أدبية في العالم، الأول الأديب كاواباتا ياسوناري** Kawabata Yasunari 1899(1972 – م) **نالها عام** 1968م، **والأديب الثاني (كنزابورو أويه** Kenzaburo Oe **الذي نالها عـام** 1994م، وترجمـت أعمـالهم الأدبيـة إلى مختلـف لغـات العـالم، ممـا يعـني انطلاقة الأدب الياباني الحديث والمعاصر إلى العالمية.

ومـن أبـرز الكُتّـاب اليابـانيين المعاصـرين المرشـحين باسـتمرار لجـائزة نوبـل للآداب هاروكي موراكامي.

- **هاروكي موراكامي**

وهو كاتب ياباني من مدينة كيوتو، ومن مواليد 12 كانون الثاني 1949 . لاقت أعماله نجاحاً نجاحاً باهرًا حيث تصدرت قوائم أفضل الكتب مبيعًا سواء على الصعيد المحلي أو العالمي وترجمت إلى أكثر من 50 لغة. حصل موراكامي أيضًا على جوائز أدبية عالمية عدة منها جائزة عالم الفنتازيا (2006) وجائزة فرانك أوكونور العالمية للقصة القصيرة (2006) وجائزة فرانز كافكا (2006) وجائزة جائزة القدس (2009).

من أبرز أعماله رواية "مطاردة الخراف الجامحة" (1982) و"الغابة النروجية"" (1987) وكافكا على الشاطئ" (2002). يَظهر تأثر موراكامي بالكُتاب الغربيين، مثل رايموند تشاندلر وكورت فونيجت، واضحاً وضوحاً جلياً، مما دفع بعض المؤسسات الأدبية اليابانية لانتقاد بعض أعماله لبُعدها عن المنهج الأدبي الياباني. غالباً ما تتسم أعمال موراكامي بالسريالية والسوداوية والقَدَرية، كما تتناول معظم رواياته موضوع الانسلاخ الاجتماعي والوحدة والأحلام.

ويُعد موراكامي من أهم رموز أدب ما بعد الحداثة. وقد وصفته صحيفة الغارديان البريطانية بأنه "أحد أعظم الروائيين في يومنا هذا" بالنظر إلى أعماله وإنجازاته.

- **رحيل فيليب روث.. عملاق الأدب الأميركي والإنساني**

الساخط الفكاهي المتعجرف

Philip Milton Roth

(1933م- 2018م)

- رحل عملاق الأدب الإنساني، قبل أن يكون "سيد الرواية الأميركية المعاصرة"، و"أبرز أدباء القرن العشرين"، عن عالمنا في 22 أيار الماضي عن 85 عاماً.

- **حياته:**

- ولد الروائي الأميركي فيليب ميلتون روث في عام 1933م في (نيو آرك) بولاية (نيوجيرسي)، وتلقى تعليمه في مدارس (نيو آرك) العامة. درس القانون، ولكنه تخلى عن دراسته منصرفاً إلى دراسة الأدب. وحصل على درجة البكالوريوس من جامعة (بوكنيل)، ثم حصل على منحة لدراسة الماجستير من جامعة (شيكاغو)، ثم بدأ التحضير لنيل شهادة الدكتوراه ولكنه تركها بعد فصل دراسيّ واحد. عمل في تدريس اللغة الإنكليزية، ثم عمل في تدريس الكتابة الإبداعية في جامعتي (أيوا) و(برنستون) وتقاعد من مهنة التدريس في 1992م ليتفرغ نهائياً للكتابة.

- تزوج العام 1990 من الممثلة كلير بلوم التي تخصصت في أداء الأدوار الشكسبيرية.

- **جوائزه:**

- ظلّ روث على قائمة المرشحين لنيل جائزة نوبل للآداب، لكنه توفي ولم ينلها، بل وفي العام الذي حُجبت فيه الجائزة لأسباب باتت معروفة.

مقابل هذا التجاهل من نوبل، حصد روث أكبر قدر من الجوائز والتقدير في تاريخ الأدب الأميركي الحديث، ابتداء من جائزة آغا خان في 1958 مروراً بزمالة جوجنهايم في 1960 وجائزة كارل كابيك في 1994 وليس انتهاء بجائزة

فرانز كافكا في 2001 وجائزة مديتشي الفرنسية في 2002 وميدالية مؤسسة الكتاب الوطنية في العام نفسه وجائزة سايدوايز في 2005 .

كما حصد جوائز أدبية مثل "بوليتزر" 1997م عن روايته "حكاية رعوية أميركية"، و"جائزة مان بوكر الدولية" (2011) وثلاث جوائز/**PEN**"فوكنر"، وثلاث من جوائز "الكتاب الوطني لدائرة النقاد" الأميركية.

- وفي العام 2005 أصبح واحداً من ثلاثة كتّاب أحياء حُفظت كتبهم في المكتبة الأميركية، مع الكاتبين سول بيلو وجون أبدايك.

- **إضاءة على أعماله، وبعض موضوعاتها وخصائصها:**

- أعلن روث قراره اعتزال الكتابة غداة إصدار روايته الأخيرة "نيميسيس Nemesis". ومعروف أن "نيميسيس" هي آلهة الانتقام في الحضارة الإغريقية، وهي أيضاً كلمة شائعة في الولايات المتحدة الأميركية وتعني القدرية التي لا يمكن للإنسان أن يتخلص منها. تنبأ روث بموت الرواية، ورغب في أن ينعم بـ"استراحة المحارب" الذي نذر حياته للكتابة، فلا يكاد يمرّ يوم واحد من دون أن يكون منشغلاً بها، بأساليبها، وفنّياتها، وهمومها، وآلامها. قال إنه لا يريد العودة إلى الأدب، وإنه يعيش حياة سعيدة كروائي متقاعد يمضي أيامه في السباحة ومراقبة الطبيعة والاستمتاع بحقيقة "أن الحياة ليست كلها كتابة روايات ونشرها". وأكد نظرته السوداوية إلى الأدب قائلاً: "بعد عقدين من الآن **سيكون جمهور الرواية الأدبية بعدد الأشخاص الذي يقرأون الشعر باللغة اللاتينية**."

- ألّف أكثر من 30 كتاباً. باكورته القصصية "وداعاً كولومبوس" Goodbye, Columbus (1959) حصدت "جائزة الكتاب الوطني" الأميركية، فيما نقلته رواية "شكوى بورتنوي" Portnoy's Complaint (1969) إلى موقع الكاتب النجم بعد بيعها أكثر من 400 ألف نسخة لدى صدورها، من دون أن تحميه من اتهامات "معاداة السامية". أما روايته "بورنوي وعقدته" (1967)، فقد أثارت فضيحة، إذ تروي، بسخرية لاذعة، اعترافات

محام يهودي شاب مضطرب جنسياً، لطبيبه النفسي، ما دفع بحاخامات أميركيين الى اتهامه بمعاداة السامية، وانتقدته شخصيات يهودية بارزة بسبب كتاباته عن الوضع اليهودي. لكنه كان يقول: "أنا لا أكتب بصفتي يهودياً بل بصفتي أميركياً." ومن أعماله مذكرات عام 1991 التي تحمل اسم "باتريموني"، وتناولت علاقته المعقدة بوالده ونال عنها جائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية.

- غلبت على أدب روث ملامح سوداويّة، كما أن أعماله لم تبتعد من الأجواء الكافكاوية. كما وصفه روبرت مكروم في "الأوبزرفر" بـ"المتعجرف المزعج، والفكاهي في الوقت نفسه".

- بعض أعماله نبش أجواء أميركا وتناقضاتها، ووثق أبرز فتراتها التاريخية الحديثة مثل مرحلة الخمسينيات والحرب الكورية في "نقمة" (2008)، وحقبة الفاشية الأميركية خلال الأربعينيات في "خطة ضد أميركا" (2004). وثمة من اتهمه بالانحياز الى (إسرائيل) في بعض الأعمال. وفي مذكراته الصادرة العام 1991 تحت عنوان "باتريموني"، تناول علاقته المعقدة بوالده، ونال عنها جائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية. وفي سنواته الأخيرة، تحول روث إلى أزمات منتصف العمر الوجودية والجنسية، من دون أن يتخلى عن التزامه باستعراض أسرار النفس، مثل الخزي والإحراج. لكن عادة ما خرج ذلك مصحوباً بجرعة كبيرة من الدعابة.

- كان معظم إنتاج روث الّذي تركه يدور حول شخصية واحدة بأقنعة مختلفة: هو نفسه. أميركيًا، ويهوديًا، وروائيًا، وإنسانًا، حتّى قال إنّ روايته "عمليّة شايلوك" هي اعترافاتٌ وليست رواية. وقد تطرّق في الرّواية المذكورة ورواية "الحياة على الضّد" إلى الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ، معتمدًا فيهما على الرّواية الصّهيونيّة ومروّجاً لها، على الرّغم من أنّه كان يدّعي بأنّ يهوديته لا تعني له شيئاً. وقد كتب مرة: "إن وصفي بأني كاتب أميركي - يهودي لا

يعني أي شيء بالنسبة إلي. إذا لم أكن أميركياً فأنا لا شيء". ولاحقاً، عاد للكتابة عن "الهويّة اليهودية" و"معاداة السامية."

ويفسّر الباحث والمفكّر الفلسطينيّ إدوارد سعيد ذلك السلوك في كتابه "الثقافة والإمبريالية"، حيث يقول إنه "لا يُعتقد أن هؤلاء الكُتّاب محكومون بصورة ميكانيكية بأيديولوجية ما، أو بنظرة طبقية ما، أو بتفسير اقتصادي ما للتاريخ، بل إنهم كتّابٌ فيما أظن، غارقون حتى آذانهم بتاريخ مجتمعاتهم، يصوغون هذا التاريخ، ويصوغهم هم وتجاربهم الاجتماعية بمعيار مختلف".

هكذا تنوعت كتابات روث ما بين السخرية السياسية، والمحاكاة الساخرة، والخرافة، قبل ان يعود الى كتابة السيرة الذاتية وشيء من الرومانسية. وكان قد عيّن أخيراً، الكاتب بليك بايلي، لكتابة سيرته الذاتيّة التي يُتوقّع نشرها العام 2022.

❖ **وعن واقع أميركا في ظل دونالد ترامب**، قال: "الكابوس الذي تعيشه أميركا اليوم - وهو في الحقيقة كابوس - يرجع إلى أنّ الرجل الّذي انتُخب رئيساً، يعاني نرجسيّة مفرطة، إنّه كذّاب كبير، جاهل، متعجرف، كائنٌ وقِح تُحرّكه روح الانتقام، ومُصاب بالخرف مسبقاً. وإذ أقول ذلك، فأنا أُقلّل من عيوبه إلى أدنى حدّ. إنّه، يوماً بعد يوم، يثير سخطنا بسلوكه، ونقص خبرته وانعدام كفاءته. ولا حدود للأخطار التي يمكن لجنون هذا الرجل أن يجُرّها على البلاد وعلى العالم أجمع".

• العصر الفضي في الشعر الروسي

تناولت الباحثة اللبنانية زينات نصار في كتاب لها (9) من شعراء الحقبة التي عرفت باسم "العهد الفضي" في الشعر الروسي، فعرّفت بهم وقدّمت نماذج من شعرهم.

إن تسمية العصر الفضي لهذا الشعر "تطلق كمصطلح أدبي على حقبة ازدهار الشعر والثقافة الروسية عموماً والواقعة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي غالباً ما تشمل الشعراء الذين برزوا ما بين عام 1885 -1925.

"أما إطلاق التسمية "العصر الفضي" فهو للتمايز عن حقبة "العصر الذهبي" للشعر الروسي. فمن المعلوم أن "العصر الذهبي" يرمز إلى إبداع شعراء وأدباء كبار في القرن التاسع عشر أمثال ألكسندر بوشكين (1799 - 1837)، وميخائيل ليرمنتوف (1814 -1840)ونيكولاي فاسيفليفيتش جوجول (1809 - 1852)، وفيودور ميخائيلوفتش دستيوفسكي (1821 -1881)، وليف نيكولايفتش تولستوي (1828 -1910)، وف.أ تيوتشف (1803 -1873)، وإيفان سيرجيتييف تورجنيف (1818 -1883)، وأنطوان بافلوفيتش تشيخوف (1860 -1904)، ونيكولاي إليكسيفيتش نيكراسوف (1821 -1877).

و"لذلك أطلق مؤرخو الأدب والفن الروسي تسمية "العصر الفضي" على مرحلة عبور الأدب الروسي من "العصر الذهبي" بمعطياته الفكرية والفنية الكلاسيكية نهاية القرن التاسع عشر إلى عصر جديد بمعطياته الحداثية وقيمها الفكرية والسياسية والاقتصادية.

و"في تلك الفترة لم يقف الشعر أمام التحولات التراجيدية الكبرى في المجتمع الروسي والأوروبي موقف المحايد أو المتفرج أوالمنتظر لانقشاع غيوم التغيير، بل ساهم الشعر والشعراء في قلب موازين القيم المتصارعة فكرياً وفي خلق مناخ ثقافي جديد متصل بما يعتمل في قلب الثقافة الأوروبية من تحولات فنية - فكرية حداثية."

ومن أهم خصائص العصر الفضي في الشعر الروسي التي ميزته من العصر الذهبي كونه أدى إلى تغيير الواقع الأدبي الروسي وتغيير التشكيلات الاجتماعية والطبقية للأدباء الروس وتغيير الكاتب كشخصية معنوية.

والأبرز في هذا السياق فهو التغيير في الاتجاه الفني بما يقتضي المعطى الشكلاني الذي استحوذ على حركة الحداثة، آنذاك ظهرت تيارات متنوعة: جمعيات أدبية وفنية.. منتديات فكرية.. مجلات أدبية.. دور نشر متخصصة.. تعاضد في تبلورها الأدباء والفلاسفة والفنانون التشكيليون وبات الشعر يومذاك ملعباً رحباً للموتيفات الفنية التشكيلية والصور الرمزية ذات التكوين الفني البصري، أصبح الشاعر كأنه يرسم بالحرف والكلمة والقافية، وغدت القصائد لوحات فنية بصرية - سمعية مكتظة بالإيحاء والدلالة والتعبير.

وتعدّ فنياً حقبة العصر الفضي للشعر الروسي مرحلة النهضة اليافعة للثقافة الروسية في الأدب والفن التشكيلي والمسرح والموسيقى والرقص توطدت فيها أواصر التواصل بين الفنون والفنانين.

وكان لحركة الانفتاح على الحداثة الأوروبية تأثير أساسي في نشوء وتبلور اللحمة بين الفنون في الثقافة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر نتج عنها بروز الملامح المبكرة للرمزية في الشعر والفن التشكيلي.

وكان لترجمات شعراء الرمزية الأوروبية إلى اللغة الروسية وقتها دور رئيس في بزوغ فجر الرمزية الروسية التي استمالت الشعراء الشباب وألهبت فيهم شغف الإيحاء والرمز ولعبة التوارد الدلالي في الشكل والمضمون.

وفي هذه الحقبة انشغل شعراء روسيا الشباب في البحث عن لغة شعرية معاصرة هي امتداد طبيعي لتطور لغة العصر الفنية.

أما الشعراء الذين تناولتهم الكاتبة بدراسة مكثفة وبعرض حياتهم وتقديم قصائد من شعرهم ترجمتها إلى العربية فكانوا تسعة هم ألكسندر بلوك، وفليمير خليبنكوف، وفيتشسلاف إيفانوف، وبوريس باسترناك، ونيقولاي

جوميليوف، وأوسيب ماندلشتام، وآنا أخماتوفا وفاليري بريوسف ومارينا تسفيتايفا.

- **جائزة عالمية باسم الروائي الراحل نجيب محفوظ**

أعلنت مصر تدشين جائزة عالمية باسم الروائي الراحل نجيب محفوظ الحائز على نوبل للآداب عام 1988، حيث وافق المجلس الأعلى للثقافة بمصر على اقتراح تقدمت به وزيرة الثقافة بتحويل جائزة نجيب محفوظ (وهي جائزة محلية) إلى جائزة عالمية في الإبداع.

وأوضح المجلس أنه ستجري زيادة قيمة الجائزة المالية وتوسيع نطاق الترشح والاعتماد على لجان تحكيم من داخل مصر وخارجها، من دون ذكر تفاصيل أكثر.

وكان المجلس الأعلى للثقافة يمنح جائزة سنوية باسم محفوظ حتى العام 1999 ثم توقفت.

وفي آب 2017 عادت الجائزة بعد توقف دام 18 عاماً ورفع المجلس قيمتها المالية من 25 ألف جنيه (نحو 1400 دولار) إلى أربعين ألف جنيه (نحو 2300 دولار) آنذاك.

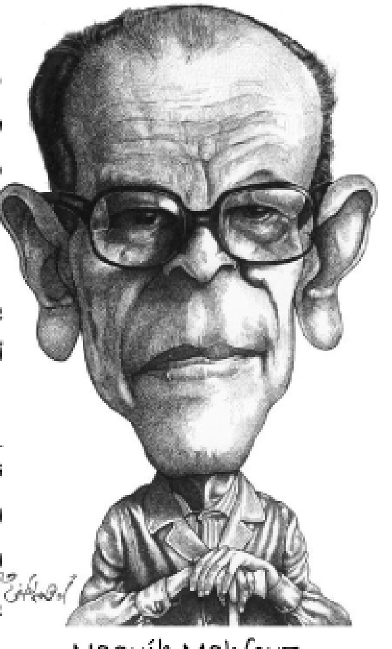
نذكر أن الروائي المصري نجيب محفوظ المولود في 11 كانون الأول 1911، والمتوفى في 30 آب 2006 عن عمر ناهز 95 عاماً، هو العربي الوحيد – حتى الآن – الذي حاز جائزة نوبل في الأدب. بدأ نجيب محفوظ منذ بداية الأربعينيات واستمر حتى 2004. تدور أحداث رواياته كلها في مصر، وتبرز فيها الحارة مكاناً يعادل العالم. من أشهر أعماله: (الثلاثية) و(أولاد حارتنا) التي مُنعت من النشر في مصر منذ صدورها وحتى وقتٍ قريب. يُصنف أدب محفوظ بوصفه أدباً واقعياً، إلا أن أفكاراً وجودية تظهر فيه. ومحفوظ أكثر أديب عربي أنتجت أعماله للسينما والتلفزيون.

د. طالب عمران *

لقاءات لا تُنسى

مع عمالقة

لقاءات لا تُنسى مع عمالقة



Naguib Mahfouz

التقيت حال وصولي إلى القاهرة بعد انقطاع دام سنوات مع الصديق (نبيل فرج) الناقد الصحافي المعروف، وكان برفقتي (فخري عبدون) وهو مهندس حاسوب، كنا نشترك معاً في مؤتمر للحاسوب أقامته شركة (صخر) في فندق ماريوت، وذلك بتاريخ الرابع من آذار **1990**م.

– قلت لنبيل، بعد أن انتهى المؤتمر:

يجب أن ألتقي بثلاثة أشخاص يهمني أمرهم في القاهرة، وذلك قبل أن أقوم بأي عمل آخر:

أولاً: أن ألتقي الكاتب الكبير نجيب محفوظ (وكان قد حاز جائزة نوبل قبل مدّة من ذلك الزمن).. وثانياً: أن ألتقي رائد أدب الخيال العلمي نهاد شريف وكنت قد قرأت له ما أصدر من أعمال في الخيال العلمي حتّى تاريخه، وثالثاً: أن ألتقي عبد الهادي البكّار، الذي كان يمتعنا بصوته في إذاعة (صوت العرب) ونحن ندرج في بدايات فتوتنا وعلى الأخصّ في برنامجه الرائع (أغنيات الدم والسلام)..

* قاص وروائي وأستاذ جامعي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

البكّار، الذي كان يمتعنا بصوته في إذاعة (صوت العرب) ونحن ندرج في بدايات فتوتنا وعلى الأخصّ في برنامجه الرائع (أغنيات الدم والسلام)..

اتصلت بنجيب محفوظ في مكتبه في الأهرام، فردّت عليّ سكرتيرته، قلت لها – أنا من سورية وأريد أن ألتقي مع الأستاذ نجيب..

قالت بأدب: - الأستاذ نجيب في وضع صحي حسّاس، قد لا يستطيع الموافقة على اللقاء معك..

وعدت ألحّ عليها، فناولت السماعة للأستاذ نجيب الذي قال لي بأدب جمّ :

– يا بيه.. أنا مش موظف (جايزة).. كل الناس يريدون لقائي لهذه الغاية..

قلت: - منذ أن تفتّح وعينا ونحن نقرأ أدبك، تسحرنا شخصياته، وأحداثه.. أمعقول أن أعود إلى دمشق من دون أن أراك.؟

سألني عن اسمي ولما ردّدته له قال بعد فترة صمت قصيرة : - أنت بتاع الخيال العلمي؟

قلت مدهوشاً: - نعم..

قال مرحّباً : - أهلاً وسهلاً بيك.. تفضّل تكلّم مع السكرتيرة لتحدّد لك موعداً ..

اتفقت والسكرتيرة على أن أكون في الأهرام في صباح اليوم التالي (8) مارس (آذار) في التاسعة والنصف.. وأنا أردد بيني وبين نفسي: " أحقاً ما سمعت؟ نجيب محفوظ يقرأ لي؟" وظل هذا هاجسي حتى التقيت به..

أصرّ فخري على مرافقتي، قائلاً: - سأكون المصوّر، هي فرصة تاريخية أن ألتقي بهذا الكاتب الكبير..

وهكذا رافقني فخري، وتوجهت في سيارة (نبيل فرج) الصغيرة صوب الأهرام.. وقد طلبت مني السكرتيرة أن لا أتعب الأستاذ نجيب، فهو يقرأ بعد تكبير الصفحات بالزيروكس.. وعليه التزامات كثيرة من بينها اللقاء مع الرئيس التونسي الذي كان يزور القاهرة .. وأن ألتزم بوقت لا يتجاوز نصف الساعة فقط..

دخلت إليه، نهض مبتسماً كأنه يعرفني من زمن.. وبدأنا حواراً منفتحاً عن الثقافة والسياسة والأدب.. وبدأ يستفزّني لأحكي عن الفضاء ومستقبل العلم.. والبشرية المقبلة على تغيرات بيئية.. ودخلت السكرتيرة بعد نحو نصف ساعة تهمس لي: " أرجوك لا تتعبه " وكأنه فهم سبب دخولها فقال حانقاً:

- اتركيني أحلّق بين النجوم..

كنت أشعر بالرضا وأنا أستمع إلى تعليقاته على كتاباتي في الخيال العلمي.. ثم سألته عن الأدب العربي والتحدّيات التي هو مقبل عليها مع التغيرات السياسية التي بدأت تحصل في العالم بعد انهيار الاتحاد السوفييتي..

- الأدب سيظل نبراساً للأجيال.. ولا خوف على أدبنا العربي، إنه أدب عريق، وسيواجه التحديات..

ثم هزّ رأسه متابعاً : - أتعلم لقد رشحت (حنا مينه) الكاتب السوري لجائزة نوبل، إنه كاتب واقعي يعكس التفاصيل بصدق وحميميّة..

- وكيف تطّلع على الجديد يا أستاذ نجيب؟

تنهد: - مع الأسف يكبّرون لي صفحات الكتب حتى أقرأها.. بعد كل هذا الزمن الطويل من القراءة والمتابعة والكتابة. أصاب عينيّ الضعف، ولم تعد النظّارة كافية..

- وما شعورك وأنت في مركز اهتمام العالم بعد نيلك الجائزة؟

قال ساخراً: - أعرف أن هناك كثيرين حلموا بها وهم يستحقونها..

وتابع قائلاً: - ومات كثيرون ربما بإنجازات أدبية رفيعة، لم يحوزوا على اهتمام لجانها.. وغالبية كتّاب العالم الثالث من المبدعين الكبار، قد لا يذكرهم أحد بعد موتهم..

- وكيف لنا أن نؤثّر ككتّاب عرب في الأدب العالمي ؟

تنهّد هازّاً رأسه : - نحن بحاجة إلى مؤسسات جادّة تترجم أعمالنا المتميّزة إلى اللغات العالميّة الأكثر انتشاراً.. إمكاناتنا الماليّة كبيرة وليس صعباً

علينا وضع القليل منها في هذا المشروع الهامّ .. ونحن مقصّرون في الاهتمام بتراثنا وتاريخنا والزمن لا ينتظرنا ..

وتابع يقول بأسى : - مع الأسف من يملك المال في العالم العربي لا يهتمّ سوى بالمشاريع الاستهلاكية وهي لا تساهم في البناء الحقيقي للإنسان بل تهشّمه ..

ثم تحادثنا في السياسة، وحكى عن السلام كيف يجب أن يسود العالم.. قلت عندها مشاكساً : - من الصعب أن نحلم بسلام حقيقي، وسط هذا الانكسار الإنساني الذي يشهده العالم.. خاصة وأن قوة عظمى وحيدة في سبيلها لابتلاع كل شيء حتى الحلم..

- ولكننا سنقاوم الجبروت بالإبداع والحلم.

تحدثنا عن الكتاب والحدود والرقابة.. وشاركنا (نبيل فرج) في بعض تعليقاته .. وأتت السكرتيرة للمرّة الثالثة كأنها تنبهنا أننا أطلنا المدّة..

نهضت أودع ذلك الأديب الكبير الذي أصر على مرافقتي حتى الباب، وهو يقول: " تابع أحلامك بعوالم مسالمة وديعة بين الكواكب، كما تسميها في كتاباتك" ..

تذكّرت كلماته عن المشروعات الاستهلاكية للمال العربي ، وقد تكاثرت محطّات التلفزة الخاصّة التي تهدر مليارات الدولارات ، في التسويق للفنّ الرخيص ، وغزو عقول الناشئة بدفعهم للاهتمام بالتواصل معها.. وترك الثقافة والكتاب والتراث والإبداع في عصر التطوّر العلمي المتسارع الذي لا ينتظر المقصّرين..

وطالت يد العنف هذا الكاتب الكبير بعد مدّة من دون أن تشفع له إنجازاته الأدبيّة وتراثه الحافل بالعطاء.. فأدخل المستشفى للعلاج من جروحه..وليخرج بعدها متابعاً مسيرته الإبداعيّة الكبيرة من دون توقّف ..

وأصبح السلام الذي يتمناه منذ سنوات نجيب محفوظ، حلماً، وقد طالت يد القوة العظمى الوحيدة، كل شيء، في برمجة مدروسة للسيطرة المطلقة على العالم..

كانت غرفة نهاد شريف الخاصة في منزله بالدقيّ في الجيزة، تغص بالكتب والموسوعات وكان سعيداً وهو يلتقي بكاتب آخر في الخيال العلمي، قال لي:

– كنت في عمّان للقاء تلفزيوني حول تجربتي في الخيال العلمي، حين لمحت في إحدى واجهات المكتبات، كتابك (في الخيال العلمي) الصادر عن دار ابن رشد في بيروت.. تلقفته بحرص ليكون رفيقي في الطائرة في رحلة العودة، وفوجئت أنه يتحدّث عني، عن روايتي قاهر الزمن، و(رقم /4/ يأمركم) .. وفي معرض الكتاب في القاهرة أخذت أتابع مؤلفاتك، لأكتشف أنك واحدٌ من المخلصين للخيال العلمي..

ولد نهاد شريف في عام (1930) ويحمل إجازة في التاريخ، والده الفنان التشكيلي (منير شريف) الذي تزين بعض رسومه وأعماله التشكيلية بعض الأماكن في مصر.. وهناك صورة بشكل لوحة كبيرة وضعت في متحف القائد الراحل جمال عبد الناصر، عدّت إحدى الصور المميّزة لعبد الناصر..

بدأ نهاد شريف بكتابة الخيال العلمي، محاولاً نشر قصصه القصيرة في بعض المجلات الأدبية، وصفحات الأدب في الصحف، وحين قرأ له يوسف السباعي، أخذ يشجعه على النشر.. وكان الراعي الأول لإنتاجه الذي بدأ مع (قاهر الزمن) روايته الأولى، ثم في سلسلة من المجموعات القصصية والروايات الأخرى..

وتحوّلت روايته (قاهر الزمن) فيما بعد إلى فيلم سينمائي من إخراج كمال الشيخ وبطولة نور الشريف .وكان أوّل فيلم سينمائي عربي جادّ من الخيال العلمي..

يتميّز أدب نهاد شريف بالنزعة الإنسانيّة التي تحكي عن الإنسان وعذاباته وهمومه ومشكلاته المستقبليّة .. فهو يتحدّث عن مشكلات البيئة والتلوّث وتخزين السلاح النووي وخطورة ذلك على الحياة .. كما تتداخل عوالمه مع قوى الإنسان الخفيّة والحاسّة السادسة ، والبحث عن عوالم أخرى في الكون من

حولنا .. عوالم من الكائنات العاقلة الّتي تحكي عن السلام والخير .. تستوطن الكواكب البعيدة وتأتي في زيارات متتابعة للأرض للّقاء مع البشر..

وفي روايته سكان العالم الثاني ، يتحدّث عن عالم تنتشر فيه المجمّعات الصناعيّة في أعماق المحيط حيث يستفيد الناس ، الّذي يعيشون فيها ، من كنوز البحار ويبنون مجتمعاً متماسكاً لا بغضاء فيه ولا أحقاد .. وقد تمكّنوا من تطوير إمكاناتهم العلميّة إلى حدّ جعلهم يقاومون الكوارث والأحداث الفجائيّة ..

ويزاوج نهاد شريف بين استقبال الإنسان لزيارات من عوالم أخرى من كواكب بعيدة وبين رحلات فضائيّة متطوّرة يقوم بها البشر إلى تلك الكواكب.. ففي ثلاثيته (ابن النجوم) يحكي عن زواج بين أنثى بشريّة وبين كائن عاقل من كوكب بعيد ، حيث تلد الأنثى صبياً يجمع بين صفات سكّان الكوكب البعيد وبين صفات البشر في مزاوجة جعلت منه عنصراً متفوّقاً.. وبعد أن يكبر الصبيّ يرحل من الأرض للبحث عن والده ..

ونهاد شريف رجل رقيق، تشعر بالانجذاب نحوه، لأدبه ولباقته وسعة معرفته.. قضينا معاً وقتاً طويلاً، قبل أن نجول على بعض الكتّاب والإعلاميين ومن بينهم (محمد سلماوي) الكاتب المسرحي، والإعلامي المعروف في صحيفة الأهرام (وهو يشغل حالياً منصب : رئيس اتّحاد كتّاب مصر)..

ومحمد سلماوي ، هو الذي ذهب إلى السويد مع ابنتيّ نجيب محفوظ، لاستلام جائزة نوبل، بدلاً من نجيب محفوظ الذي لم يغادر مصر طوال حياته.. ولم ير حتى فوزه بجائزة نوبل مناسبة للخروج منها.. خاصة وأنه رجل لا يحتمل السفر والبعاد عن الأرض التي استنشق هواءها وتغلغل أدبه في حواريها وناسها بكل عمق ومهارة..

قلت لمحمد سلماوي: - أنتم تقاومون التطبيع مع (إسرائيل) بكل قوة.. وربما لا يوجد سوى عدد قليل ممن انحرف عن هذا المسار، وبدأ يكتب عن السلام الموعود والمستقبل المزهر بالأحلام..

قال: - مع الأسف، انحرف بعضهم وهم كما قلت عدد قليل، ولكن مصر حتى بأبسط أناسها، يرفضون العلاقات مع عدوّ عانى منه الجميع، قتل وشرّد واحتلّ الأرض وفرض هيمنته بالقوة وبمساعدة دول كبرىً..

أهداني محمد سلماوي بعض مسرحياته مثل : (سالومي) (اثنين في البلاّعة).. وبدأنا نحكي عن الأدب العربي وإرهاصاته ومشكلات نقاده.. ومشكلات نشر الكتب ودور النشر والرقابة..

صمّم نهاد شريف على مرافقتي إلى مكتب (عبد الهادي البكّار) في سفارة الإمارات.. وكنت أحمل له رسالة من أخيه (فهمي) في دمشق.. استقبلنا باحتفاليّة، ولعلع صوته يحكي عن العروبة، والحصار والحلم..

رجل تشبّع بالفكر القومي، واتخذه نبراساً، وعدّ نفسه واحداً من الذين ينتمون إلى الأرض العربيّة التي تصوّرها بلا حدود.. قال لي:

– قسّمت الوطن العربي إلى أربعة أقسام : الجزيرة العربية وتضم كل البلدان عدا بلاد الشام والعراق، التي تشكل القسم الثاني بذاتها، أما القسم الثالث فهو وادي النيل (مصر والسودان) والرابع هو بلدان المغرب العربي ومن بينها ليبيا.. هذه التقسيمات تعتمد على طبيعة الإنسان فيها وعاداته وتقاليده في التفاصيل.. رغم أننا لدينا كل ما هو مشترك من (لغة – تاريخ وجغرافيا ودين واساطير وسحن ..)

وتابع يقول بحماسة: - أحلم بيوم أرى فيه العرب يشكلون (فيدرالية) توظف سكانها ومالها في التطور.. كما هو الحال في الاتحاد الأوروبي، الذي تختلف دوله عنّا كثيراً، دول كانت متخاصمة متقاتلة.. بينها حدود ودماء وغزوات واحتلال.. أصبحت كتلة اقتصادية سياسية هائلة..

ويرنّ الهاتف إلى جانبه فيرفع السمّاعة ليردّ على المتكلّم وكان الملحّن الكبير بليغ حمدي الذي كان يمّر بمرحلة صعبة من مراحل حياته ، كان منكسراً وهو يتحدّث على الجانب الآخر من الخطّ فيقول له عبد الهادي صارخاً:

- بليغ أنت فنان كبير، عد إلى فنك إلى جمهورك إلى ألحانك، اترك اليأس والتجارب المريرة.. عد إلينا يا بليغ، أرجوك.. لا تتكلّم بمثل هذا اليأس والانهيار القاتل..

ويضع السماعة وتدمع عيناه، فيؤثر بنا انفعاله.. أنا ونهاد ، فيقول بحزن:

- بليغ في أسوأ حالات يأسه وقنوطه وحزنه..

وبالفعل، مات ذلك الملحن الكبير بعد أسابيع ، مقهوراً حزيناً..

contents

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Issue No. 174, Spring 2018, 42nd year

World Literature is concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

Damascus – Mazzeh Autostrade -P.O. Box 3230

Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243

http://www.awu.sy

E-Mail: awuworldliterature@gmail.com

correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions	
Members of Arab Writers Union	400 S.P
individuals Inside syria	600 S.P
Establishment Inside syria	2700 S.P
individuals in Arab countries	3000 S.P or 200 $
Establishment in Arab countries	10000 S.P or 250 $
individuals in other countries	10000 S.P or 300 $
Establishments in other countries	15000 S.P or 350 $